Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. Zugleich amtliche Zeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik" 35. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	„Zeitschrift für Musik" 110. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 70. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 22. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

Heft 1 1943 April/Mai

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NSG. „Kraft durch Freude"
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber u. Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, stellv. Hauptschriftleiter Gustav Bosse

An unsere Leser.

Im Zuge der Maßnahmen der totalen Kriegsführung sind auf behördliche Anordnung mit Wirkung vom 1. April die Zeitschriften „Die Musik", „Zeitschrift für Musik", „Allgemeine Musikzeitung" und „Neues Musikblatt" für Kriegsdauer zu einer Gemeinschaftszeitschrift zusammengelegt, die den Titel „Musik im Kriege" führt und alle zwei Monate erscheint. Diese einschneidende Maßnahme hat eine Vereinfachung der Herstellung, also eine Einsparung an Arbeitskraft und Material zur Folge (die der totalen Kriegsführung nutzbar gemacht werden können), ohne daß unser gerade im Kriege so besonders aktives Musikleben eine fühlbare Einbuße erleidet.

Unsere Leser werden weiterhin alles Wichtige finden, wenn auch manches in der Eigenart der einzelnen Zeitschrift begründete zunächst vielleicht zurücktreten muß.

Die Gestaltung des Inhalts soll von den Forderungen der Zeit abhängig gemacht werden. Oberstes Ziel ist auch hier, daß ein Beitrag zur Stärkung der inneren Front und zur Erringung des Endsieges geleistet wird.

Die Werte unserer Kultur sind ein wesentlicher Teil dessen, wofür heute gekämpft wird. Unsere Aufgabe ist es, auf unserem Fachgebiet diese Werte in ihrem ganzen Umkreis durch das darstellende Wort immer neu in das klare Bewußtsein treten zu lassen. Das geschieht in Beiträgen geschichtlicher und aktueller Art und darin vor allem durch den Hinweis auf die schöpferischen Persönlichkeiten unserer und früherer Zeit. Das große Erbe der Vergangenheit einerseits — die Auseinandersetzung mit diesem Erbe und dessen Mehrung durch unsere Generation andererseits: das sind die Pole, zwischen denen sich unsere Arbeit bewegt.

Unsere Aufgabe ist es aber auch, das praktische Musikleben in allen seinen Erscheinungsformen zu spiegeln, wie es uns in Oper, Konzert, Truppenbetreuung, Ballett, Funk, Film, Schallplatte und nicht zuletzt in den Feiern gegenübertritt. Wir haben es nicht nur wie ein Spiegel zu reflektieren sondern zugleich durch eine fundierte weltanschauliche Betrachtung pflegerisch zu betreuen.

Besondere Sorge gilt dem Buch und den neu erscheinenden Noten. Die Beurteilungen der Musikliteratur erfolgen im Einvernehmen mit dem Hauptlektorat Musik im Hauptamt Schrifttum der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg.

Es wird unumgänglich sein, daß unsere Leser mehr noch als bisher Anregungen, Vorschläge und Hinweise an uns herantragen, daß sie uns Mitteilungen von bemerkenswerten Musikereignissen machen, die der Schriftleitung sonst vielleicht entgehen könnten, wobei wir besonderen Wert auf eine Verbindung zu den Männern der Front legen.

Die Mitarbeiter werden der veränderten Situation durch äußerste Konzentration ihrer Beiträge Rechnung tragen müssen. Alles im Hinblick auf die vorstehend umrissene Aufgabe Unwichtige muß sonst herausgestrichen werden. Vor allem hat sich das Berichtswesen auf die große Zahl der zu berücksichtigenden Orte und Ereignisse einzustellen, woraus sich von selbst die Umfangsbeschränkung für das einzelne Referat ergibt.

Im Dienste der deutschen Musik beizutragen zur Verwirklichung des großen Reiches der Deutschen, des Reiches des Führers, das soll unsere Verpflichtung sein!

Herbert Gerigk.

100 Jahre Leipziger Konservatorium.

Von Ernst Herrmann, Leipzig.

Die Gründung des *Conservatoriums der Musik zu Leipzig* am 2. April 1843 ist in damaliger Zeit als Ereignis gewertet worden. „Leipzig ist eben auf dem Punkte, sich eine neue Zierde zu schaffen. Ein Conservatorium der Musik wird errichtet. Rasch folgen sich in dem letzten Jahrzehnt gemeinnützige Unternehmungen. Welcher andere so kurze Zeitraum hätte je eine so nach allen Richtungen hinausstrahlende Tatkraft in sich gefaßt? Leipzig ist unfehlbar ein zur Errichtung einer Musikschule geeigneter Ort, wie irgend einer. Der Ehrenplatz, den unsere Stadt in Hinsicht auf hohen Grad der Kunst- und Geschmackbildung selbst den größten Städten Deutschlands gegenüber einnimmt, und die Namen der Künstler, welche uns angehören und die bereits an dem neuen Institute mitzuwirken berufen sind, bürgen dafür." So berichtet das „Leipziger Tageblatt" vom 23. Januar 1843. Der Berichterstatter hat recht behalten. Als „Zierde" ist das Konservatorium längst in die Geschichte der Stadt Leipzig eingegangen, seine Bedeutung als Kunstinstitut mit der für Deutschland erstmaligen Zusammenfassung aller musikpädagogischen Kräfte hat es vor der Welt bewiesen, die geeignete Lage der Musikstadt Leipzig ist für die „hinausstrahlende Tatkraft" des neuen Instituts, vom Mittelpunkt aus über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinweg, von hohem Wert gewesen, als dritter, bedeutender Faktor des Leipziger Musiklebens hat es bis heute neben *Thomanerchor* und *Gewandhaus* zum Ruhme der Musikstadt seinen Teil beigetragen.

Als *Conservatorium der Musik* hat es nach uralten Grundsätzen, die in Italiens gleichnamigen, hochberühmten Ausbildungsstätten der Zeit geläufig waren, seinen Weg begonnen, als *königliches Conservatorium* erwarb es 1876 die Anerkennung des Herrscherhauses der Wettiner, dessen Könige häufig durch ihre Anwesenheit höchstes Interesse an der Entwicklung des neuen Instituts bezeugten, als *Landeskonservatorium* trat es nach dem Weltkriege in Erscheinung, ausgezeichnet vor anderen Konservatorien des Landes Sachsen. Mit der Ernennung zur *Staatlichen Hochschule für Musik* durch den Herrn Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung am 8. Juni 1941 hat es die höchste Erhebung seit seinem Bestehen gefunden. Die Stetigkeit seiner Entwicklung, der Weitblick führender Persönlichkeiten, die Folgerichtigkeit aller Maßnahmen, nach den jeweiligen Geistesströmungen der Zeit ausgerichtet, haben das Endziel verwirklichen lassen.

Das Ereignis, von dem die Zeit der Gründung erfüllt ist, findet seine tiefe Begründung in der völlig neuartigen Ausrichtung des Instituts, das nunmehr als geschlossenes Ganzes zum ersten Male in der Geschichte des deutschen Ausbildungswesens für die musikalische Erziehung des jugendlichen Nachwuchses Sorge tragen wollte. Italien gebührt hierin der Vorrang, schon im 17. und 18. Jahrhundert Gesangschulen von hoher Bedeutung geschaffen zu haben. Noch unmittelbarere Vorbilder gewähren die 1811 in Prag eröffnete „Instrumental- und Gesangschule" und die im Jahre 1821 zu einem „Konservatorium" umgebildete Musikschule in Wien*), ohne auf den Ausbildungscharakter des jungen Leipziger Musikinstituts von besonderem Einfluß geworden zu sein. In Deutschland lagen die musikalischen Verhältnisse doch wesentlich anders als in Italien, Böhmen und Österreich. Bestimmten dort Chor und Oper in erster Linie das Ausbildungswesen der „Gesang- und Instrumentalschulen", so waren in Deutschland die eigentlichen Träger der Musikkultur die allgemeinen Schulen, die Stadtpfeifereien, die Seminare, die Gymnasien, die Universitäten, in deren Lehrplänen, von Staat und Wirtschaft abhängig, von der Persönlichkeit des betreffenden Lehrers bestimmt, ein mehr oder weniger großer Einfluß auf die Ausbildungsmöglichkeit für die heranwachsende Jugend zum Ausdruck kam. Der Privatunterricht spielte dabei nach wie vor die Rolle der einzig möglichen Unterrichtsform für den zukünftigen Musiker. Die Frage nach einem geregelten, vielseitigen, eigentlichen Studium haben in dieser Zeit nur wenige Musiker erschöpfend beantworten können. Aus den verschiedensten Fakultäten ging die Jugend zum Künstlerberuf über, der Lehrer- und Kantorenstand bildete bei weitem die meisten Musiker heran. Von „Wegen" und „Zielen" als Ausrichtung für einen streng durchdachten Lehrgang ist kaum die Rede, die Romantik glaubt dazu, daß der Künstlerberuf allein schon durch die Begabung vorgezeichnet sei.

Wie weit aber die romantische Geistesrichtung, die im wesentlichen zutiefst mit der Vergangenheit verankert ist, auch für die Gegenwart zum Segen werden kann, zeigt die spontan handelnde, phantasiereiche Persönlichkeit *Robert Schumanns,* der das erlösende Wort findet und damit alte, längst vertraute Pfade aufsucht, um sich allen Menschen verständlich zu machen. — Um 1600 hatte es *Caccini* getan in seiner Eigenschaft als Sänger und Pädagoge, als Mitglied einer philosophisch orientierten „Camerata" in Florenz, wenn er vom Wesen der „neuen Musik" berichtet. Ein zweites Mal war aus dem Durcheinander von deutschem Lied und italienischer Arie um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein notwendiges Theo-

*) Vergl. Arnold Schering: „Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums" in der Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig 1918.

retisieren entstanden, das in Wort und Schrift für die Erneuerung einer der wichtigsten Gattungen unseres deutschen Musiklebens, für die Gestaltung des deutschen Liedes eintrat. Das Verdienst der *„Berliner Liederschule“* ist in diesem Zusammenhange unvergänglich. In *Robert Schumann* offenbart sich zum dritten Male in der Geschichte der Musik die Kraft des Wortes, das in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ den Sinn des Kampfes gegen „welsche Kunst“, gegen jede Unnatur, gegen Nur-Virtuosität, gegen die artistische Geschmacksrichtung der Kalkbrenner, Hünten und anderer verwandter Zeitgenossen eindringlich verständlich macht. Und dies alles nur aus dem einen Grunde, allen Menschen ein Führer durch das verständlichere Wort zu sein, in dem Glauben, daß seine Musik allein es nicht vermöchte, in weiten Kreisen tiefe Wirkung und Besserung des allgemeinen Geschmacks zu erzielen. Dieser Vorkämpfer und Idealist, dieser feinsinnigste deutsche Romantiker war einer der *ersten, wegweisenden Lehrer* des neuen Leipziger Konservatoriums, mit ihm zusammen der Thomaskantor Moritz Hauptmann, der Thomasorganist Christian August Pohlenz, der Organist der Nicolaikirche Carl Ferdinand Becker. Im Laufe der ersten 25 Jahre traten Niels W. Gade, Julius Rietz, vorübergehend Clara Schumann, Carl Reinecke, Ferdinand Wenzel, Theodor Coccius, Ernst Friedrich Richter, Robert Papperitz, Engelbert Röntgen, Friedrich Hermann, Emil Hegar und Franz Brendel als Lehrer hinzu.

Die hinreißenden Worte des Erzromantikers Schumann entsprachen vollkommen den grundlegenden Forderungen des jungen Kunstinstituts. Zum ersten Male werden Begriffe lebendig, die vom neuen Sinn der Musikübung, vom Wert der Ausbildung, von der grundlegenden Frage nach Begabung erfüllt sind. Lehrplan, Zielsetzung, Wegbahnung, Förderung der Begabung, Freistellen — ein neuer Geist spricht aus diesen Idealmaßnahmen, die so recht die leidenschaftlichen Bildungsbestrebungen der Zeit erkennen lassen. Die Gründung des Leipziger Konservatoriums wird geradezu als *soziale Tat* auf dem Gebiete des gesamten deutschen Ausbildungswesens empfunden. So wird das Ereignis, von dem der Rezensent im Jahre 1843 berichtet, immer mehr verständlich, denn in den Grundzügen des neuzeitlichen Lehrplans offenbaren sich von vornherein auch die ideellen Güter in der Ausbildungsfrage und deuten damit auf eine grundsätzliche Umwandlung des bisher üblichen Unterrichtswesens hin. Die Jugend sieht den Werdegang eines Künstlers fester umrissen, erkennt den Wert eines planvollen, von hervorragenden Pädagogen überwachten Ausbildungsweges, faßt Vertrauen zu einer Ausbildungsform, die Regel und Gesetzmäßigkeit vorzeigt und zum Erfolge im schwierigen Dasein des Künstlerberufs führen kann. Die Zusammenfassung der wahrhaft wichtigen Bildungsfächer, ihre Wichtigkeit für eine *umfassende Ausbildung* des zukünftigen Musikerstandes, wird im Zeitalter der Romantik hier in Leipzig, zum ersten Male in Deutschland, richtig gesehen und für das ganze 19. Jahrhundert durch das Konservatorium grundsätzlich formuliert. Hiermit beginnt eine neue, verheißungsvolle Zeit musikpädagogischer Maßnahmen.

Die Vorläufer des neuen Leipziger Instituts innerhalb Deutschlands lassen in ihren pädagogischen Grundsätzen zwei Hauptrichtungen erkennen. Auf dem Boden des Schulgesangs, um die Schaffung eines wahrhaft nationalen Liedgutes bemüht, hat sich *Johann Adam Hiller* das Verdienst erworben, durch eine Gesangschule zur Hebung deutschen Gesanges beigetragen zu haben. Sein Eintreten für das deutsche Singspiel ist auf dem gleichen Boden entstanden. Es sind dieselben machtvollen Bestrebungen, wie sie Herder mit seinen „Stimmen der Völker“ beseelten, Goethe in seiner Lyrik erfüllten: das deutsche Lied, das Volkslied als Bildungsgut für das deutsche Volk heranzuziehen. Es erwuchs daraus die Erkenntnis, daß die italienische Arie ungeeignet für die Formung nationalen Bewußtseins bleiben müsse. Johann Abraham Peter Schulz antwortete sinngemäß mit seinen „Liedern im Volkston“, die erzieherischen Grundzüge Pestalozzis und Rousseaus fanden Eingang in die deutsche Schule. Zum ersten Male wird hier sogar der Gedanke wach, die musikalische Ausbildung *mit den Mitteln des Staates* zu fördern, wobei Grundsätze des Altertums, durch den Humanismus lebendig erhalten, in ein neues Licht gerückt werden. Die Musikpflege und die damit eng zusammenhängende musikalische Bildung werden damit neu als Grundlage für die sittliche Bildung des gesamten Volkes erachtet.

Die andere Form einer musikalischen Bildung schuf der Dessauer Hofkapellmeister *Friedrich Schneider,* der als bedeutende Persönlichkeit der Zeit eine große Zahl von Schülern um sich sammelte und schließlich seit 1829 in dem von ihm selbst begründeten „Theoretisch-praktischen Musikinstitut“ lehrte, wobei die Komposition stark im Gesamtplan in den Vordergrund rückte. Der *private* Charakter dieses neuartigen Instituts und zugleich der neue Geist der Leipziger Gründung hat das Institut Friedrich Schneiders nicht zur Entwicklung kommen lassen.

Das neue Leipziger Institut hat demgegenüber den Vorzug gehabt, von Anfang an Gefahren und notwendige Forderungen einer musikalischen Ausbildung richtig erkannt zu haben, und dazu das Glück, sich von den Behörden der Zeit gefördert zu sehen. In der Pflege des nationalen, sittlichen Gutes des Liedes sah es in Erinnerung an Joh. Ad. Hiller von vornherein die besondere Bedeutung der Gesangskunst. Die einseitigen Maßnahmen Schneiders wurden gebannt und zukunftweisend auf eine allgemeine, fachliche Ausbil-

dung ausgeweitet. Die früher noch immer in erster Linie auf die Bildung der Kantoren und Organisten hinzielenden pädagogischen Maßnahmen wurden auf ein großes Gesamtstreben verdichtet, das mit seinem neuen Ausbildungssystem *allen Aufgaben* im Musikleben der Zeit Rechnung tragen sollte. Das Leipziger Konservatorium hat damit in kluger Voraussicht auf eine Entwicklungsmöglichkeit einen Weg beschritten, der eine nicht hoch genug anzuschlagende Bedeutung für die Erziehung der musikalischen Jugend nach sich gezogen hat. Von hier aus ging die Ausstrahlung durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch in alle Teile des deutschen Vaterlandes und über seine Grenzen hinaus. Die Richtigkeit der Leipziger Maßnahmen war damit vollgültig erwiesen. Der Zug zur umfassenden musikalischen Bildung tritt gerade hier besonders eindringlich in Erscheinung. Die einseitige Zweckausbildung weicht dem Ideal einer Universalität, die für jeden musikalischen Künstlerberuf das technische und geistige Fundament zu erbringen sucht unter Berücksichtigung allgemeiner Bildung durch Kenntnisse der Geschichte, der musikalischen Form, der Aesthetik. Folgende Fächer sind von Anfang an geplant, schon nach wenigen Jahren erweitert: Komposition, Violinspiel, Klavierspiel, Orgelspiel und Gesang. Wissenschaftliche Vorträge über Geschichte der Musik, Übungen im Zusammenspiel, Chorgesang u. a. Mit diesen Fächern hat der moderne, dem Fachmusiker jeder Kunstrichtung gerecht werdende, wahrhaftige und mühevolle Ausbildungsgang begonnen.

Daß das 19. Jahrhundert mit seinen immer mehr anwachsenden Forderungen an die Beherrschung jedes einzelnen Instruments das Ideal der anfänglich mit Recht begründeten gesanglichen Allgemeinausbildung nicht in allen Fällen aufrecht erhalten konnte, ist durch den herrschenden Zeitgeist offensichtlich begünstigt worden. Die Sorge um einen geschulten Künstlernachwuchs für die bestehenden Orchester, für die Gründung neuer Konzertunternehmungen hat der Ausrichtung des Instituts selbstverständlich den Weg gewiesen. Zudem war das Vorbild Liszts und Paganinis zu mitreißend für die musikalische Jugend, als daß sie zu allen Zeiten den tiefen Sinn der großen, allgemeinen Ausbildung hätte erfassen können. Die völlige Beherrschung des Einzelinstruments mußte sich unter der zwingenden Gewalt des Virtuosenzeitalters als das höchste, erstrebenswerte Endziel für den Studierenden herausentwickeln. Das Institut sah den neuen Weg mit klarem Blick, die fachliche Ausbildung wurde für Jahrzehnte in den Vordergrund gestellt. Im ganzen 19. Jahrhundert hat kein Institut in Deutschland einen Erfolg aufzuweisen, wie ihn das Leipziger Konservatorium, die „Leipziger Schule", davongetragen hat, dessen Geiger und Cellisten, dessen Flötisten, Fagottisten, Oboisten, Klarinettisten und Hornisten den Weg zu den internationalen Orchestern der Welt nahmen, dessen Organisten und Pianisten den Ruhm des Instituts ausgemacht haben. Der sensationelle Erfolg des Gesamtunternehmens dokumentierte sich in der Gründung ungezählter neuer Institute ähnlichen Charakters, von denen München 1846, Berlin 1850, Dresden 1856, Stuttgart 1856, Frankfurt a. Main 1868, Weimar 1872, Hamburg 1873, Würzburg 1875, Sondershausen 1881, Karlsruhe 1884 entstanden sind.

Die Zahl der Schüler am Konservatorium zu Leipzig stieg von 63 im Gründungsjahr auf 6166 nach Ablauf des 50. Jahres, auf 12 571 nach Beendigung von 75 Jahren. Die Zahl von 18 000 ist seitdem bei weitem überschritten. Von den *Lehrern,* die den Ruhm des Instituts begründet, gewahrt und gemehrt haben, mögen außer den oben genannten die Namen der bekanntesten angeführt werden: Friedrich Hermann, Carl Reinecke, Emil Hegar, Hermann Kretzschmar, Wilhelm Rust, Julius Klengel, Adolf Brodsky, Hans Sitt, Hans Becker, Adolf Ruthardt, Gustav Schreck, Arno Hilf, Marie Hedmondt, Alfred Reisenauer, Arthur Nikisch, Stefan Krehl, Josef Pembaur, Arthur Seidl, Max Reger, Karl Straube, Arnold Schering, Gustav Havemann, Paul Graener, C. A. Martienssen, Sigfrid Karg-Elert, Elena Gerhardt, Karl Hoyer, Friedrich Högner, Max Pauer, Robert Teichmüller.

Aus der unübersehbaren Reihe der *Schüler* seien folgende Namen genannt: Conrad Ansorge, Wilhelm Backhaus, Woldemar Bargiel, Felix Berber, Katharina Bosch-Möckel, Max Fiedler, Gertrude Foerstel, Edvard Grieg, Paul Grümmer, Joseph Haas, Friedrich Hegar, Fritz Heitmann, Franz von Holstein, Hans Huber, Gerhard v. Keußler, Theodor Kirchner, Franz Konwitschny, Karl Muck, Walter Niemann, Mitja Nikisch, Christian Palmer, Rudolf Radecke, E. von Reznicek, Hugo Riemann, Othmar Schoeck, Georg Schumann, Christian Sinding, Fritz Stein, Fritz und Emil Steinbach, Hermann Suter, Joh. Severin Svendsen, Kurt Thomas, Felix Weingartner, August Wilhelmy.

So groß die Zeit des Virtuosenzeitalters auch in seinen Einzelerscheinungen gewesen sein mag, gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits fehlte es nicht an Stimmen, die beim weiteren Fortgang des herrschenden Ausbildungssystems die Gefahren der Einseitigkeit wohl bemerkt hatten. Man war vom begonnenen Wege, der nach Universalität strebte, recht weit abgekommen. Eine Schuld konnte niemandem beigemessen werden, die Verhältnisse waren stärker als alle Vorsichtsmaßregeln. Dazu blühte das Konservatorium wie nie zuvor. Da kam der Weltkrieg mit seinen Folgen und zwang zum Besinnen, zum Überprüfen der großen Vergangenheit.

Ein besonders eindrucksvolles Bild vom Wesen der jeweiligen Erziehungsmaßnahmen gewähren stets die *Fächer*, das Bevorzugen und Zurückdrängen einzelner Fachgruppen, die Stellung des Hauptfaches innerhalb der

anderen Fächer, die Wertschätzung der Nebenfächer von seiten der Studierenden, die Vermehrung oder Verminderung der Gesamtzahl der allgemeinbildenden Fächer. Die Art der Wertung der Fächer spiegelt ohne Frage den herrschenden Zeitgeist wider. Zu allen Zeiten ist die Bedeutung des Faches — das Hauptfach nicht einbezogen — wandelbar. Das liegt an der Freizügigkeit der Entwicklung eines Kunstinstituts, das um die Jahrhundertwende in erster Linie eine Berufsausbildung pflegte und häufig für die virtuose Entwicklung des Einzelnen die anderen Fächer scheinbar unbemerkt und doch bemerkt zurücktreten ließ. Die alten Gesangschulen hatten mit der allgemeinen Ausbildung keine Schwierigkeiten, denn sie stellten ja keine rein musikalischen Ausbildungsstätten dar, die Musik bildete nur einen Teil der Gesamtausbildung. An einem Konservatorium sind dagegen Studierende verschiedenster Ausbildungsfertigkeit, unterschiedlichster Allgemeinbildung nebeneinander tätig. Was dem einen selbstverständliche Begriffe sind, muß der andere mit Mühe erarbeiten. Gerade die Zeit nach dem Weltkriege hat hierin eine durchgreifende Wandlung in der allgemeinen Ausbildung entstehen lassen in der einfachen Erkenntnis, daß der einst beschrittene Weg zur Universalität der einzig richtige gewesen war und möglichst bald wieder von neuem betreten werden müsse. So wurde wieder einmal gerade eine Richtung für die Ausbildung maßgebend, die um die Vertiefung der Kenntnisse auf allen Gebieten der Musik nachsuchte.

Die alte Organistenausbildung macht mit ihrer Verankerung mit dem höchsten Gut, das die deutsche Kunst mit aufzuzeigen hat, folgerichtig den Anfang zu einer neuen grundlegenden Schulung des zukünftigen Musikers. Die von dem Thomasorganisten *Carl Piutti* im Jahre 1901 geplante *„Organistenschule“* gelangte durch den Tod Piuttis (1902) nicht zur Entwicklung. — Auch die in Aussicht genommene *„Kirchenmusikalische Lehranstalt“* unter Leitung des Thomaskantors Gustav Schreck, an der Stefan Krehl, Arnold Schering und Martin Seydel ihre Mitwirkung zugesagt hatten, fiel dem Weltkriege zum Opfer.

Alle diese Versuche und Pläne noch einmal unter schwierigsten Verhältnissen aufgegriffen, sie zusammengefaßt und in einem Lehrplan sondergleichen formuliert zu haben, ist die richtunggebende Tat des Thomaskantors *Karl Straube* gewesen, der im Jahre 1925 das „Kirchenmusikalische Institut“ am Landeskonservatorium in das Leben rief und zu ungeahnter Entwicklung brachte. Hier wurde nocheinmal der Sinn der Ausbildung sondiert, die Fächer in ihrem Wert von neuem erkannt, Haupt- und Nebenfächer sorgsam abgewogen, die allgemeine Ausbildung des Musikers als selbstverständliche Forderung aufgestellt. Zu den früher am Landeskonservatorium bestehenden Fächern traten neue hinzu. Im Augenblick erschienen Zweifel, ob diese gewaltige Anzahl der Ausbildungsfächer überhaupt bewältigt werden könnte. — Und welche Erfolge sind schließlich durch diese Universalität erzielt worden! Viele Fächer leben heute als wichtige Teile der Gesamtausbildung im Lehrplan der Hochschule.

Zu gleicher Zeit etwa (1924) traten auch die Prüfungskandidaten des höheren Lehramts in nähere Verbindung mit dem Landeskonservatorium. Auch hier machten sich die gleichen Bestrebungen fühlbar — gegenüber dem fakultativen Besuch einiger Fächer in früheren Zeiten — durch Pflichtsemester eine umfassende und vertiefte musikalische Ausbildung herbeizuführen.

Dabei stand das Landeskonservatorium, dem Charakter nach längst zur Hochschule geworden, mit seinen künstlerischen Leistungen *mitten im Leipziger Musikleben.* Walther *Davisson* bewährte seine Kunst der äußersten Disziplinierung des Orchesterkörpers mit hinreißendem Schwung in unvergeßlichen Aufführungen klassischer und romantischer Gipfelwerke bis zum Erlebnis der Erstaufführung von Joh. Nep. Davids Partita. — Die alljährlichen Opernaufführungen brachten Werke des 18. und 19. Jahrhunderts in einer nicht mehr überbietbaren Ausfeilung, bei der die jugendlichen Darsteller und Mitwirkenden ein besonders beglückendes Gesamterlebnis vermittelten. — Es ist bezeichnend für die verschiedenartigen Geistesströmungen in der Musikkultur, daß gerade der *Chor* innerhalb der letzten 25 Jahre von besonderer Bedeutung für die allgemeine Bildung des jungen Musikers geworden ist, oder, wie man mit Recht sagen kann, sein altes Kulturgut mit erhöhter Eindringlichkeit in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt ist. Das Spezialstudium eines Instruments verlangte früher oft ein Umgehen des allgemeinen Musizierens, die heutige, vertiefte Allgemeinbildung fordert gemeinsames Musizieren. So wirken heute die Studierenden aller Fachgruppen mit und ermöglichen dem einzigartigen Chorleiter Johann Nepomuk *David* Darbietungen aus der bedeutsamen Geschichte des Chorwesens bis zu Werken von Brahms, Bruckner und Richard Strauß, bis zur vollendeten Auslegung eigener Schöpfungen.

Damit aber sind wir bei der Hochschule angelangt, dem Sinnbild universaler Ausbildung. Am 8. Juni 1941 erhob der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung das „Landeskonservatorium“ zur Staatlichen Hochschule für Musik. Die Führung hat Johann Nepomuk *David* übernommen und damit zum ersten Male seit der Gründung des Instituts auch die Einbeziehung anderer Hochschulabteilungen. Der Grundsatz: „Die Hochschule bezweckt die berufliche Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst, der Musikerziehung und der dramatischen Kunst“ fordert die Leitung der folgenden Gliederungen in-

nerhalb der Hochschule: 1. Hochschule für Musik, 2. Hochschule für Musikerziehung, 3. Hochschule für dramatische Kunst, 4. Angegliederte Institute (Musikschule für Jugend und Volk u. a.).

Ein Plan von gewaltigen Ausmaßen. — Johann Nepomuk David wird das Institut auch durch die ernste Zeit des Krieges führen, mit derselben Tatkraft, wie er sie in seinem schöpferischen Wirken längst bewiesen hat. —

Unsere Fronturlauber, die sich nach mehrjähriger Abwesenheit einer Prüfung unterzogen oder ihr Studium fortsetzten, rüsten sich wieder zur Rückkehr an die Front, um unser Vaterland zu schützen. Wir in der Heimat wollen mit erneuter Hingabe unsere Kräfte sammeln und sie für unsere Hochschule zur Verfügung halten. Möge der Frieden alle Pläne zur Ausreifung bringen und unsere aus tiefstem Herzen kommenden Wünsche in Erfüllung gehen lassen, die uns am hundertsten Geburtstage des ehrwürdigen, berühmten Instituts beseelen!

Res severa verum gaudium.

200 Jahre Leipziger Gewandhauskonzerte.

Von Julius Goetz, Leipzig.

Auf dem Giebel des Leipziger Gewandhauses steht als Bekenntnis und Verheißung die Spruchweisheit des jüngeren Seneca *„Res severa verum gaudium"* — Nur die ernste Sache bringt wahre Freude. Es ist ein stolzes Wort, das, auf das Erlebnis der Musik angewandt, Künstler und Publikum zu einer idealistischen Haltung verpflichtet, die sich in Zeiten kultureller Erschütterungen gegen alle zersetzenden und auflösenden modischen Einflüsse zu bewähren hat. Der 200jährige Bestand der Leipziger Gewandhauskonzerte, zu deren einzigartiger und in ihrer Gesamterscheinung durchaus gradliniger Entwicklung eine schon in fast mythische Beleuchtung gerückte musikalische Veranstaltung am 11. März 1743 den ersten Antsoß gab, ist als historische Tatsache allein schon ein Beweis für die auf höhere Ziele gerichtete Regsamkeit des Leipziger Bürgertums, das sich aus eigenem Antrieb eine bodenständige musikalische Kultur aufbaute, um sie von Generation zu Generation bis in die Gegenwart zu tragen.

Keine fürstliche Gnade warf das erste Saatkorn aus. Als an jenem denkwürdigen Märztag der Leipziger Buchhändler, Erb-, Lehn- und Gerichtsherr *Johann Friedrich Gleditzsch* mit 15 gleichgesinnten Personen adligen und bürgerlichen Standes den kühnen Entschluß verwirklichte, das *„Große Konzert"* „anzulegen", stand hinter dieser tätigen Musikbegeisterung nicht der Wunsch oder Befehl eines Landesherrn. Während in deutschen Residenzstädten der Hof aus ehrlichem Kunstbedürfnis, aus äußerlichen Standesrücksichten oder Prunkliebe sich ein Musikleben schaffte, kamen in Leipzig eine Anzahl Bürger, Kaufleute wohl von Beruf und in ihrer Lebenshaltung echte Patrizier, auf den Gedanken, der von ihnen gepflegten Geselligkeit eine gehobenere und anregendere Form zu geben. So schlossen sie sich zu einer Konzertgesellschaft zusammen, in der die in einzelnen Leipziger Bürgerfamilien gepflegte Hausmusik eine breitere Wirkungsform finden sollte. Zum Unterschied von den beiden bestehenden Collegia musica, von denen eins einige Jahre vorher unter der künstlerischen Obhut Johann Sebastian Bachs gewirkt hatte, stützte sie sich auf einen festen Kreis von Hörern, die zur Bestreitung der Unkosten jeder jährlich 20 Taler hinterlegen mußte. Auch die anfängliche Intimität des Zusammenkommens erschien gegenüber den öffentlichen musikalischen Aufführungen studentischer Kreise als etwas Neues. Die Wohnung des Bergrates Schwab in der Grimmischen Gasse war zunächst der Treffpunkt, dann, als dieser Raum sich als zu eng erwies, siedelte die junge Musikgemeinde in das Haus Gleditzschs über.

Die Besetzung des Orchesters liegt im Dunkel. Musikkundige Studenten, erfahrene Stadtpfeifer und vielleicht auch kunstbeflissene Bürger mögen mitgewirkt haben. Der Chronist begnügt sich mit der Feststellung „Die Anzahl der Musizierenden waren gleichfalls 16 auserlesene Personen". Daß der Bach-Schüler und spätere Thomaskantor Johann Friedrich Doles der Dirigent der ersten Konzerte war, bezeugt er selbst in einer Bewerbung um die Kantorenstelle der Stadt Freiberg. Doch kann er nicht mit einem heutigen Orchesterführer verglichen werden. Er dirigierte noch vom Cembalo aus, soweit er nicht nach dem damaligen Brauch dem Primgeiger — es war der Organist Johann Schneider von der Nikolaikirche — die Leitung überließ.

Das wachsende Ansehen dieser „Kaufmanns-Konzerte" zieht den Kreis der Beteiligten schnell weiter. Schon aus dem September 1743, ein halbes Jahr nach der Gründung, wird eine größere Aufführung mit Trompeten und Pauken überliefert, „wobei sich ein Knabe von zwölf Jahren auf dem Klavicembalo in einem Konzert wohl hören ließ". Die Verpflichtung auswärtiger Solisten erweist eine solche Zugkraft, daß ein Monat später schon der Saal des Rannischen Schießgrabens als Konzertraum benutzt wird. „Viele hiesige und fremde vornehme gräfliche, adlige und bürgerliche Personen" bildeten das Publikum. Doch bleibt auch, als ein Jahr später der Saal im Gasthaus zu den „Drey Schwanen" im Brühl das „Große Konzert" aufnimmt und

mehr als drei Jahrzehnte lang von einem wegen seiner Vornehmheit gerühmten Publikum aufgesucht wird, die äußere Form einer geschlossenen Gesellschaft erhalten. Nur erhöht sich die Zahl der Zugehörigen. Den Gepflogenheiten des galanten Zeitalters entsprechend konnte jedes Mitglied bei freiem Eintritt beliebig viele „Frauenzimmer" mitbringen. Großzügiger Leipziger Kaufmannsgeist spricht aus der den von auswärts kommenden Kunstfreunden gewährten Vergünstigung, die zu den Konzert-Veranstaltungen gleichfalls freien Zugang haben.

Seine erste Blüte erlebt das „Große Konzert" mit dem Wirken *Adam Hillers.* Schon der junge Leipziger Rechtsstudent wirkt als Flötist und Baßsänger verdienstlich mit. Nach den Unterbrechungen durch den siebenjährigen Krieg nimmt der tatenfrohe Künstler die abgerissenen Entwicklungsfäden auf und prägt den wieder ins Leben gerufenen regelmäßigen Aufführungen als Dirigent seinen Geschmack auf. Er verbessert das Orchester durch die Heranziehung besonders befähigter Musiker. Er verleiht durch die dauernde Verpflichtung zweier erstrangiger deutscher Sängerinnen den Konzerten eine größere Leuchtkraft. Und er gibt trotz mancher Einseitigkeit in der Werkauswahl durch seine lebendige Programmgestaltung ein Beispiel, das von einem zeitgenössischen Betrachter als vorbildlich für alle übrigen Konzerte in Deutschland hingestellt wird. Daß Hiller, vermutlich wegen Unstimmigkeiten in der Zusammenarbeit mit der geschäftlichen Direktion, die Leitung des „Großen Konzerts" niederlegt und nach dessen Schließung im Frühjahr 1778 in der von ihm gegründeten „Musikübenden Gesellschaft" die Ziele der plötzlich abgebrochenen Tradition weiterverfolgt, ist von einem höheren kulturgeschichtlichen Blickpunkt aus nur als eine Atempause anzusehen, als ein Kräftesammeln zu einem neuen, noch weitergreifenden Aufschwung tätiger bürgerlicher Musikfreudigkeit.

Der Ruf Hillers nach einem würdigen Konzertraum läßt in dem weitschauenden Bürgermeister Müller fruchtbare Baupläne reifen. Die festliche Einweihung des neuen Saales „über dem Tuchboden auf dem alten Bibliotheksgebäude" mit einem von Hiller dirigierten Konzert am 25. November 1781 ist der letzte Schritt. In dem nach seiner ursprünglichen Zweckbestimmung Gewandhaus genannten Gebäude hat der legitime Nachfolger des „Großen Konzerts" seine Heimstätte gefunden. Ein auf dreißig Mann angewachsenes, in der Folgezeit noch weiter verstärktes Orchester und ein Sängerchor von ungefähr der gleichen Mitgliederzahl sind seine künstlerischen Grundstützen, ein Publikum von 220 eingeschriebenen „einheimischen Mannspersonen" mit ihren nach der früheren Gepflogenheit eingeführten Familienmitgliedern und den wiederum zugelassenen Ortsfremden bildet im ersten Winter die sichere finanzielle Grundlage. Res severa est verum gaudium — diese Sentenz, die schon die Stirnwand des wegen seiner idealen Akustik bald weltberühmten Saales schmückt, ist nun der Leitgedanke, von dem die Ausgestaltung des anspruchsvollen, traditionsgebundenen kulturellen Unternehmens in ihren markantesten Zügen bestimmt wird.

Bis zum Ausgang des Konzertwinters 1784/1785 ist Hiller Gewandhauskapellmeister und macht seine unterschiedliche Aufgeschlossenheit für das Tonschaffen großer und kleiner Meister aus Vergangenheit und Gegenwart zur Richtschnur der von ihm vermittelten Musikerlebnisse. Nach dem Weggang des ersten Klassikers des deutschen Singspiels, der dann später als Thomaskantor noch einmal entscheidenden Einfluß auf das Leipziger Musikleben gewinnt, übernimmt Johann Gottfried Schicht die künstlerische Leitung. Sein Wirken treibt die Musikpflege an den längst zu schöner Gewohnheit gewordenen traditionellen Donnerstagen im Gewandhaus weiter in ein Nachschaffen hinein, in dem sich der Aufstieg der Musikgeschichte zu den erhabenen Höhen klassischer Gefühlskraft und romantischen Empfindungsreichtums bald auffallend zögernd, bald überraschend schnell abzeichnet. Unter Dirigenten, die in der liebevollen Wahrung vertrauten Musikgutes ihre wichtigste Aufgabe sehen, und Orchesterführern, die mit strahlender Musikalität sich für das Neue, unerhört Kühne und Große einsetzen, wächst das Leipziger Gewandhaus in seine tonangebende Stellung, verharrt dann wieder in einer Zurückhaltung gegenüber den stürmenden und drängenden zeitgenössischen Geistern, die seinen Ruhm fast in Gefahr bringt, und ist und bleibt doch das öffentliche Forum, vor dem Komponisten und ausübende Musiker ihre Probe bestanden haben müssen, wenn sie im deutschen Musikleben uneingeschränkte Geltung haben wollen. Das Geniewerk Bachs ist schon zuzeiten des „Großen Konzerts" eine unbekannte Größe geworden und wird erst von romantischer Musikbegeisterung aus romantischen Klangvorstellungen neu erschlossen. Von den Wiener Klassikern gewinnt Haydn in der Gunst des Gewandhauses am leichtesten festen Boden. Mozarts Werke finden nur allmählich Zugang, erst nach seinem Leipziger Besuch im Frühjahr 1789 trägt die Verehrung für sein leuchtendes Genie reichere Früchte. Die Gefühlsgewalt der Beethovenschen Symphonik, die vor allem mit der aufwühlenden Erstaufführung der „Eroica" im Jahre 1807 die an sanftere Töne gewöhnten musikalischen Gemüter erregt, drängt die aus der Rokoko-Zeit verbliebene Freude an einer Musik spielerisch-zärtlicher Empfindsamkeiten endgültig beiseite und wird neben dem klassischen Klang Haydns und Mozarts im Gewandhaus zum höchsten Maß aller kommenden musikalischen

Dinge. Diese Ehrfurcht veranlaßt auch die Gewandhausdirektion viel eher als in anderen deutschen Konzertsälen, eine Symphonie nur vollständig und nicht getrennt durch die sonst üblichen musikalischen Einlagen aufzuführen. Der Einbruch romantischen Gefühls in die Musik findet im Gewandhaus sehr bald starken Widerhall. Gipfelwerke wie die C-dur-Symphonie von Schubert, die B-dur- und die erste Fassung der d-moll von Schumann treten hier zuerst an die Öffentlichkeit. Vor dem durchgeistigten Ausdruck eines Brahms, der mit der Uraufführung seines Klavierkonzerts in d-moll bei dem Gewandhauspublikum eine eisige Ablehnung erfährt, und der tondichterischen Pathetik eines Liszt und Wagner erstarrt diese künstlerische Fortschrittlichkeit zu einem rückwärts gerichteten Konservatismus, in dessen Mauern nicht leicht Breschen zu schlagen sind.

Mit dem Antritt *Arthur Nikischs* im Amt des Gewandhauskapellmeisters am 10. Oktober 1895 mündet die zwischen kraftvollem Aufstieg und bedächtigem Stillstand schwankende Entwicklung in einen künstlerischen Höhenweg ein, auf dem die musikgeschichtliche Weltgeltung des Leipziger Gewandhauses seine glänzendste Begründung erlangt. Bedeutsame Wandlungen, die das Bild der Gewandhauskonzerte in der Vergangenheit erfuhr, werden nun auf eine tiefere Notwendigkeit bezogen. Die Ersetzung der Dirigenten, der, selbst Orchestermusiker, aus dieser Spielgemeinschaft heraus das Orchester anführt, durch den Nur-Dirigenten, der seinen unumschränkten Gestaltungswillen an das musikalische Werk und seine ausführenden Künstler heranträgt, findet in der genialen musikalischen Führergewalt Nikischs seine höchste Rechtfertigung. Die allmähliche Vergrößerung des Orchesters gibt diesem Meister tönender Farben ein ideales Ausdrucksinstrument zur Hand. Die festliche räumliche Pracht, in die die Konzerte mit der Übersiedlung in das am 11. Dezember 1884 eröffnete neue Gewandhaus gestellt wurden, bildet den würdigsten Rahmen für die von ihm entfaltete innere klangliche Pracht. Der einsamen Größe seiner triebhaften Musikalität entspricht die universelle Weite seines Nachschaffens. Nikisch macht Brahms und Liszt, Bruckner und große außerdeutsche Symphoniker im Gewandhaus heimisch. Er setzt sich nachdrücklich für Richard Strauß, Reger und ihre Zeitgenossen ein. Er greift über die im notwendigen Mittelpunkt seines künstlerischen Wirkens stehenden Klassiker und Romantiker zurück bis auf die Meister des Barock. Und jede Aufführung ist geadelt durch die magische Hoheit seines faszinierenden musikalischen Miterlebens. — Nach seinem Tode macht der junge Feuergeist *Furtwängler*, sein würdigster Nachfolger, die Gewandhauskonzerte zum weithin strahlenden Gegenstand seiner leidenschaftlichen Musikbesessenheit. Seit 8½ Jahren hütet Gewandhauskapellmeister *Hermann Abendroth* mit überlegener künstlerischer Reife die ihm anvertrauten großen musikalischen Traditionen.

Res severa verum gaudium. In einer Zeit, die von den ernstesten Dingen geprägt wird, hat sich auch der Sinn der Freude gewandelt. Sie hat nur dort eine Daseinsberechtigung, wo sie den tiefen Ernst des gegenwärtigen Geschehens bejaht und zugleich verklärt. Die historische Erscheinung der nun zwei Jahrhunderte umfassenden Gewandhauskonzerte und ihre unlösbare Einordnung in den bleibenden, unersetzlichen Besitz deutschen Kulturbewußtseins weisen ihnen eine zeitnahe ethische Aufgabe zu, die sie im Sinne ihres Wahlspruchs von Tag zu Tag neu erfüllen müssen.

Erfahrungen und Betrachtungen eines kriegsbeschädigten Musikers.

Von Hermann Blume, Berlin.

Die Ausführungen Hermann Blumes, des *Musikreferenten im Reichsarbeitsministerium*, lagen dem Referat für eine Pressebesprechung zugrunde, die von der Pressestelle der Reichsregierung der Erörterung von Fragen der Betreuung kriegsversehrter Berufsmusiker gewidmet war.

In einer möglichst individuell ausgerichteten Zusammenarbeit der verantwortlichen Stellen soll das Ziel erreicht werden, den kriegsversehrten Musiker in irgendeiner Form der Musik als seinem Hauptberuf zu erhalten.

Allein diese Einstellung bedeutet einen wesentlichen Fortschritt gegenüber den Verhältnissen nach Beendigung des Weltkrieges 1914 bis 1918, bei denen über die allgemeinen fürsorgerischen Maßnahmen hinaus ein Eingehen auf die Psyche des Musikers schon deshalb kaum möglich war, weil er keine einheitlich organisierte berufsständische Vertretung hatte. So fehlen uns aus jener Zeit mangels einer Statistik jegliche Anhaltspunkte dafür, wie groß etwa die Zahl der kriegsversehrten Musiker gewesen sein mochte, wieviele durch Umschulung dem Beruf erhalten geblieben, wieviele in andere Berufe abgewandert sind, und unter letzteren: wieviel qualitativ besonders wertvolle Kräfte dem kulturellen Leben verloren gegangen sind.

An der Erfahrung meines eigenen Lebens gemessen, möchte ich diese Zahl sogar ziemlich hoch annehmen. Denn — wie ich später ausführen werde — verdanke ich es selbst nur einem Zufall, daß ich nach meiner Kriegsverletzung den Weg zur Musik zurückfand.

Nun lagen allerdings damals die Verhältnisse im musikkulturellen Leben durch die Entwicklung der Nachkriegszeit so unglücklich, daß ein Abwandern aus dem Musiker-

Phot. E. Hoenisch, Leipzig

200 Jahre Gewandhaus

Das Leipziger Gewandhaus während eines Konzerts
Es dirigiert Prof. Hermann Abendroth (seit 1934 Gewandhauskapellmeister)

Archiv

Johann Adam Hiller
der erste Gewandhauskapellmeister (—1785)

Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Arthur Nikisch
1895—1922 Gewandhauskapellmeister

Phot. E. Hoenisch, Leipzig

100 Jahre Leipziger Konservatorium der Musik

Das Gebäude, in dem jetzt die Staatliche Hochschule für Musik untergebracht ist.

Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Die Leipziger Oper beging die Feier ihres 250jährigen Bestehens

Bühnenbild zu Alfano „Cyrano de Bergerac", 1. Bild
Spielleitung: Hans Schüler, Bühnenbild: Max Elten

beruf eher begrüßt als bedauert wurde. Die soziale Lage der Musiker ließ zudem im allgemeinen noch sehr zu wünschen übrig. All diese Gründe zusammengenommen, mögen es erklären, daß mir in meinem privaten Leben als Künstler wie auch in meiner 10jährigen Tätigkeit als Musikreferent im Reichsarbeitsministerium nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Berufskollegen begegnet ist, die als Kriegsversehrte des Weltkriegs der Musik treugeblieben sind. Interessant aber bleibt die Feststellung, daß eigentlich kaum einer von jenen, die sich einem anderen Beruf (sprich: Erwerb) zugewandt hatten, jemals die innere Befriedigung empfand, die ihm die Musik vermittelt hatte, und daß eine Vielzahl von ihnen doch wieder zu ihrem alten Beruf zurückkehrten, als der allgemeine kulturelle Aufschwung und die Ausdehnung des Reiches die Gelegenheit dazu boten. Das Reich der Töne ist nun einmal *das* Element, das ein Musiker von innerster Berufung notwendig braucht. Hier allein können sich seine Fähigkeiten, seine Leistungskraft entfalten. — Vor mancher Seelennot wäre ich selbst einmal bewahrt geblieben, wenn ich damals, nach meiner eigenen Verwundung im ersten Weltkrieg, an berufener Stelle eine entsprechende Anregung und Stütze gefunden hätte.

Wenn ich nun über meine Erfahrungen als kriegsbeschädigter Musiker spreche, so geschieht dies mit dem Zweck, einmal die Psyche des kriegsversehrten Musikers aufgrund eigenen Erlebens aufzuzeigen, um aus einem praktischen Beispiel heraus Lehren für die berufsfürsorgerische Betreuung der Generation des gegenwärtigen Krieges zu gewinnen.

Als junger, durch seine Konzerttätigkeit im In- und Ausland nicht mehr ganz unbekannter Geiger, verließ ich, von Vaterlandsidealen erfüllt, 1914 meinen Posten als Konzertmeister in der Bostoner Sinfonie, um mich auf schnellstem Wege nach der vom Krieg bedrohten Heimat einzuschiffen. Zwei Tage nach meiner Ankunft rückte ich ins Feld und zehn Monate später trug ich mit zertrümmerter rechter Hand und zerschmettertem rechtem Handgelenk im Feldlazaraett meine Hoffnungen auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu Grabe. Der Schlag traf mich umso härter, als ich frühzeitig und fast zu einseitig auf meinen Musikerberuf vorbereitet worden war. Während meiner einjährigen Lazarettzeit in Hamburg unterwerfe ich mich zwar mit Eifer, aber geringem Erfolg allen Versuchen, aus mir ein brauchbares Glied der Menschheit zu machen, aber weder die kaufmännischen Lehrgänge noch die chemischen Studien vermochten mir den Auftrieb zu geben, in dieser oder jener Richtung einen Ersatz für meinen verlorenen Beruf zu finden. Mit magischer Gewalt zog es mich immer wieder zur Musik; sehnsüchtig, grübelnd, bisweilen aber auch verzweifelt saß ich dann zwischen den Besuchern der Philharmonischen Konzerte der Hamburger Musikfreunde. Nennt man's nun Zufall oder Impuls?: Jedenfalls erfüllt man eines Tages dem Schwerverwundeten mit dem EK. I die etwas seltsame Bitte, im Orchester selbst als stummer Zuschauer Platz nehmen zu dürfen. Damit es nicht allzu sehr auffällt, setzt man ihn hinter die Hörner. Dieser Augenblick brachte mit der Bekanntschaft des Solohornisten *Albert Döscher* die entscheidende Wende in meinem Leben. *Er* war es, der mein Interesse für das Waldhorn zu wecken verstand, und der mir, da dieses linkshändig zu bedienen ist, den Rat gab, von der Geige auf dieses Instrument überzuwechseln. Ich griff danach wie der Ertrinkende nach dem Strohhalm, glücklich, daß sich mir die unerwartete Möglichkeit eröffnete, zur Musik zurückzukehren. Lippen, Zähne und meine sonstige Körperkonstitution waren gut, sodaß der Versuch auf alle Fälle Erfolg versprach. Darum packte ich mit frisch erwachter Energie zu in der für jeden berufshandwerklichen Wechsel wichtigen Erkenntnis: je schneller und je intensiver ich mich damit befasse, desto kürzer wird die Übergangsspanne zur neuen Berufsausübung. Und für den Orchestermusiker ist jedes Jahr wichtig, das ihm etwa für den Anschluß an ein neues Engagement verloren geht.

So hieß es also: arbeiten, und nochmals arbeiten! Albert Döscher wurde mein erster Lehrer am Hamburger Konservatorium, und nur schweren Herzens verließ ich ihn bereits nach einem halben Jahr, um meine Aufnahmeprüfung an der Berliner Hochschule für Musik abzulegen. Hier wurde der 1. Hornist der Berliner Staatsoper, Prof. Rembt, mein Lehrer. In einem freiwillig auf die doppelte Zahl der Übungsstunden ausgedehnten, mit zäher Willensanstrengung durchgeführten Studium, das gleichzeitig die Fächer: Komposition, Musikwissenschaft und Klavier (linkshändig) umschloß, brachte ich es in nur 2 Semestern auf meinem neuen Instrument so weit, daß ich ein Engagement im Deutschen Opernhaus, Charlottenburg, antreten konnte. Mein weiteres Studium, und insbesondere die solistische Betätigung auf dem Gebiet der bläserischen Kammermusik, befähigten mich bald zu ersten Leistungen, sodaß mir nach erfolgreichem Probespiel ein Engagement an der Berliner Staatsoper ebenso sicher schien wie das mir bereits angebotene Lehramt an der Berliner Hochschule für Musik.

Wenn in meinem eben geschilderten Fall — allerdings unter Aufbietung besonderer Energie und physischer Kraft, über die nicht jeder Musiker verfügen mag — der praktische Beweis erbracht worden ist, daß unter Umständen eine Zeit von 1½ Jahren ausreicht, um auf einem so heiklen Instrument wie dem Waldhorn einsatzfähige Höchstleistungen zu erzielen, so kann man wohl dieselbe Zeit, höchstens aber 2 Jahre, als Durchschnittsnorm für die Erlangung einer für den beruflichen

Einsatz ausreichenden Fertigkeit bei umzuschulenden Musikern annehmen. Die Art der Verwundung wird die Wahl des Instruments bestimmen; Aufgabe des zur berufsfürsorgerischen Betreuung hinzugezogenen, erfahrenen Fachmannes wird es sein, hier schnell und richtig zu raten.

Sehen wir uns doch daraufhin eine Reihe von Instrumenten und ihre Verwendungsmöglichkeiten für Körperbeschädigte einmal an:

Alle Streichinstrumente erfordern einen gesunden linken Arm und alle 5 Finger der linken Hand (Griffhand); die Bogenführung der rechten Hand erfordert ein bewegliches Hand- und Ellenbogengelenk, jedoch nicht unbedingt alle Finger dieser Hand. Geringfügige Verletzungen an 1 oder 2 Fingern der rechten Hand würden daher bei entsprechender Umstellung der Bogenführung nicht zu einer Aufgabe des Instruments zwingen. Dagegen halte ich wesentliche ärztliche Eingriffe (Prothesen künstlicher Finger oder Hände) für Experimente, die vor der Kunst der Ärzte zwar höchste Achtung abnötigen, jedoch für praktische Aufrechterhaltung einer Berufstätigkeit als Streicher ernstlich nicht in Frage kommen können. Sie ermöglichen allenfalls ein Musizieren aus Liebhaberei. Denn abgesehen von den nicht ausbleibenden körperlichen Beschwerden, die durch Prothesen ständig mehr oder weniger ausgelöst werden, entbehren nun einmal die künstlichen Gliedmaßen der für die Führung eines Streichinstruments unerläßlichen Fingerspitzen-Nerven. Auch die Beweglichkeit der einzelnen künstlichen Glieder wird in keinem Fall mit der natürlichen Schritt halten können. Beide sind jedoch so empfindliche Mängel, daß ein einigermaßen leistungsfähiges Spiel nicht erzielt werden kann. Einen Musiker, dem man auf diese Weise seinen Beruf zu erhalten versucht, liefert man m. E. nur unnötigen seelischen Depressionen aus, denn es kann ihm bei einiger Selbstkritik nicht entgehen, daß seine Leistungen hinter den früheren seiner gesunden Gliedmaßen zurückstehen. Er wähle sich daher, wenn irgend die Voraussetzungen dazu gegeben sind, ein Blasinstrument.

Von den Blasinstrumenten schalten bei Hand- und Fingerverletzten allerdings diejenigen ganz aus, deren zahlreiche Klappenbedienung die 10 Finger beider Hände beanspruchen. Das sind alle Holzblasinstrumente: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, ferner: das Saxophon. Indessen bieten einige Blechinstrumente, z. B. Piston, Flügelhorn, Trompete, Waldhorn, Tenorhorn, Baßtrompete, Tuba, ja sogar die Zugposaune bei geeigneter Handhabung und Konstruktion durchaus die Möglichkeit von einer gesunden und einer verletzten Hand vollwertig bedient zu werden, sodaß diese Instrumente von solchen Beschädigten entweder durch kurze Übung beibehalten oder durch Umschulung erlernt werden können. — Ich will auch hier mit einem eigenen, diesmal heiteren Beispiel aus meinem Leben überzeugen.

Während einer meiner zahlreichen Überfahrten nach Amerika in den Jahren 1923 bis 1924, auf denen ich Hilfsaktionen für das Deutsche Studentenwerk organisierte, klagte mir der Kapitän des Hapag-Dampfers seine Not: Der Trompeter, der allmorgenlich den traditionellen „Weckruf" zu blasen hatte, war erkrankt, Ersatz nicht aufzutreiben! Es machte mir Spaß, dem Verdutzten anzubieten, für ein paar Tage auszuhelfen, obwohl ich seit meiner Kindheit keine Trompete in der Hand gehabt und außerdem nur die linke Hand zur Verfügung hätte. Er solle mir nur 1 bis 2 Tage Zeit lassen und eine Trompete mit Pumpventilen herbeischaffen. Dies geschah, und so versuchte ich in ein paar Übungsstunden, die Pumpventile der Trompete mit der linken, statt der rechten Hand zu bedienen, was mir dank meiner linkshändigen Praxis auf dem Waldhorn keine sonderlichen Schwierigkeiten bereitete. Zur Überraschung des braven Kapitäns ertönte denn auch schon am nächsten Morgen in aller Frühe an Bord ein kräftig geschmetterter „Weckruf". Mit einem Rechtsklappen-Instrument alter Bauart wäre mir das natürlich nicht möglich gewesen. Und so ergibt sich hieraus, daß sich die Konstruktion aller Pumpventil-Instrumente ebenso für den Gebrauch der linken, wie den der rechten Hand eignet; lediglich die Kleinfinger-Stütze ist je nach Bedarf zu versetzen. Es bedarf also für den Verletzten nur einer entsprechenden Übung, um die gewohnte Fertigkeit zu erlangen. Ich könnte mir nämlich auch eine Konstruktion des Waldhorns denken, die es einem linkshändig Verletzten ermöglicht, dieses Instrument rechtshändig zu spielen. — Dies alles sind Vorschläge, die einem kriegsversehrten Bläser dazu verhelfen sollen, sein Instrument beizubehalten.

Schwieriger als ein Wechsel vom Streich- zum Blasinstrument ist nämlich ein solcher vom Blas- zum Streichinstrument, ein Fall, der etwa für Zahn-, Kiefern-, Lippen- und Zungenverletzte in Frage käme. Ich würde ihn auch nur empfehlen, wenn bereits eine gewisse Fertigkeit auf einem Streichinstrument vorhanden ist. Die Streichinstrumente erfordern nun einmal eine längere Übungspraxis für die berufliche Technik als die Blasinstrumente, und wenn diese Übungspraxis der jugendlichen Jahre, in denen sich Fingerfertigkeit und -gelenkigkeit bilden, fehlt, vermag noch so großer Fleiß und Ehrgeiz eines älteren Menschen dieses Ziel nicht mehr zu erreichen.

Daß selbst Einarmigkeit für einen Pianisten kein Hinderungsgrund zu sein braucht, sein Instrument aufzugeben, hat der aus seinen Konzerten im Rundfunk her bekannte *Rudolf Horn* bewiesen. Dieser Mann verlor im Weltkrieg 1914—1918 seinen rechten Arm und hat es durch beispiellose Energie fertiggebracht,

sich als linkshändiger Pianist so zu vervollkommnen, daß er als konzertierender Solist in der breiten Öffentlichkeit einen Namen hat. So vereinzelt auch eine solche Leistung sein mag: sie wird manchem Kriegsversehrten der heutigen Generation ein Beispiel dafür sein, was Willenskraft zu erreichen imstande ist.

Für *Beinverletzte* gibt es eigentlich kaum ein Instrument, das gänzlich für ihre Berufsausübung ausschaltet. Ausgenommen sind vielleicht Orgel und Harfe — aber das auch nur in Fällen, wo besonders hohe künstlerische Anforderungen gestellt werden. Auch der Kontrabassist wird sich in solcher Lage mit dem eigens konstruierten Stuhl da behelfen können, wo nicht unbedingt auf dem altgeübten Brauch bestanden wird, daß der Bassist im Orchester stehen muß.

Ein besonderes Kapitel ist das der *kriegsblinden Musiker*. Ihrer Betreuung wird sich das im Einvernehmen mit dem Reichsministerium des Innern und dem Reichspropagandaministerium schon vor Jahren als ein Glied der Reichsmusikkammer ins Leben gerufene Blindenkonzertamt annehmen. Und es gilt wohl als selbstverständlich daß diese Stelle mit Unterstützung der übrigen maßgeblichen Ressorts alles tun wird, um gerade diese Opfer des Krieges ihrem Beruf als Instrumentalisten oder Sänger — wenn auch vielleicht auf verändertem Posten — zu erhalten. Die vom Reichsarbeitsminister durch regelmäßige Zuschüsse geförderte Notenbeschaffungszentrale für Blinde wird hier manch helfende Aufgabe zu erfüllen haben.

Selbstverständlich wird es nun auch Verletzungen solcher Art geben, die weder durch Umstellung noch durch Umschulung dem kriegsversehrten Musiker die Rückkehr zu einer musikausübenden Tätigkeit möglich machen. Bei einer Betreuung dieser Menschen wird man darauf bedacht sein, sie in einer Tätigkeit unterzubringen, die ihnen die Verbindung zur Musik erhält. Ich denke da etwa an den Posten eines Orchesterinspektors, eine Tätigkeit in Noten- und Schallplatten-Archiven, Musikbibliotheken, oder, bei gegebenen Voraussetzungen, auch im Vermittlerwesen, in der Programmberatung künstlerischer Institute usf.

Ich möchte zum Schluß noch das Gebiet der schöpferischen Musik berühren als eine Quelle tiefbefriedigender Anregungen, die sich manchem Musikerdasein erst in dem Augenblick erschlossen hat, da ihn ein besonderes Erlebnis zu innerlicher Versenkung zwang. Ein solches Erlebnis war — um noch einmal auf mein eigenes Leben zurückzukommen — meine Kriegsverwundung.

Ich hatte schon erwähnt, daß ich bei meinem Hochschulbesuch nach der Lazarettzeit neben meinen Übungen auf dem Waldhorn auch das Studium der Komposition betrieb. Wenn schon das neue Instrument ein erhebliches Maß an Energie und Konzentrationsfähigkeit beanspruchte, so war ein weit höheres erforderlich, um die Anforderungen dieses Fachs zu bewältigen. Mußte ich mich doch mit meiner behinderten rechten Hand von vornherein auf ein rein geistiges Erfassen der einzelnen Lehrgegenstände einstellen, als da sind: Partiturspiel (-lesen), Harmonielehre, Satztechnik, Modulationskunst, und das Notenschreiben ausschließlich der ungeübten Linken überlassen. Eiserner Fleiß und das Glück, in Persönlichkeiten wie Humperdinck und Friedrich E. Koch ebenso verständnisvolle wie anregende Lehrer zu finden, brachten mich jedoch auch hier zum Ziel, und ich muß es heute als eine Fügung des Schicksals bezeichnen, daß es mich durch meine Kriegsverletzung auf ein Gebiet leitete, das zur eigentlichen Erfüllung meines musikalischen Wesens wurde. Und zwar wurde ich dessen in dem Augenblick gewahr, als ich mich — die Gründe spielen hier keine Rolle — zum zweiten Male von einem mir liebgewordenen Instrument trennte, ohne diesen Verlust anders als eine selbstgewollte Veränderung meines Entwicklungsganges anzusehen. War ich doch als Komponist in der Lage, so oft ich konnte oder wollte, mir eine Welt der Klänge aufzubauen, die meinem Willen gehorchte. Dabei kam mir aber gerade die genaue und praktische Handhabung meiner beiden Hauptinstrumente, der Geige und des Waldhorns, sehr zustatten; ich habe beiden eine Reihe von Solis, dem letzteren sogar eigens ein in der Öffentlichkeit recht bekannt gewordenes „Konzert für Waldhorn und Orchester" geschrieben. So bin ich, obwohl ich mir beim Komponieren die wertvolle Stütze des Improvisierens am Klavier versagen muß und auf rein geistiges Arbeiten angewiesen bin, weit entfernt davon, einer jener theoretischen Ton-Erklügeler zu sein, deren blutlose, mathematische Rechenkunststücke dem wirklichen Musiker — und auch dem Publikum — ein Greuel sind.

Wenn auch dieser Weg einer künstlerisch-schöpferischen Betätigung als Ausgleich für Verlorenes sich nur einem verhältnismäßig kleinen Kreis erfolgreich erschließen wird, so kann auch diese Erfahrung manchem kriegsversehrten Musiker, der eine entsprechende Begabung besitzt, als Ansporn zur Entfaltung eigener Initiative dienen.

Ich habe nun mit diesen Ausführungen ein paar Kapitel aus der Erlebnis- und Erfahrungswelt eines kriegsbeschädigten Musikers aufgezeichnet. Mögen sie dazu beitragen, die Gestaltung der Betreuungsarbeit für die versehrten Musiker dieses Krieges durch ihren praktischen Erfahrungswert ein wenig zu erleichtern und zu unterstützen. Der Mangel an Qualitätsmusikern und die so veränderten Verhältnisse im musikkulturellen Leben schaffen eine gesunde Voraussetzung für den Einsatz von innerhalb des Musikerberufs umgeschulten Kräften und gestatten heute keineswegs, daß diese etwa in andere Berufe abwandern.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Entführung aus dem Serail".

Von Erich Schenk, Wien.

Mit Recht gilt der Janitscharen-Chor der Mozartschen „Entführung" (I, 5) nicht nur als eines der hinreißendsten Stücke der Opernliteratur sondern auch als besonders fesselndes Beispiel Mozartschen Charakterisierungsvermögens. Der Meister selbst hatte sich selbst zwar bloß dahingehend geäußert, er sei „für einen Janitscharenchor alles, was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben". Im Musikschrifttum wurde jedoch schon bald die Überzeugung laut, daß Mozart hier bewußt exotisch-orientalische Töne angeschlagen habe, als da sind „die Janitscharenmusik . . . der rasselnde Rhythmus, einzelne melodische Züge, wie z. B. das hart nebeneinander gerückte f″ und fis″ des sechsten Chortaktes und namentlich der an die Ouverture gemahnende, scharfe Modulationswechsel" (Abert, Mozart I, 956). Walter Preibisch meint: „Der Rhythmus des Chores wirkt eigentümlich exotisch durch die immer in den nächsten Takt hinübergezogenen Töne und die merkwürdige, sich immer wiederholende Figur", die unser Gewährsmann auch im Finale aufweist und als von der Ouverture der Gluckschen „Pilgrimme von Mekka" her angeregt bezeichnet (S. I. M. G. S. 463, 476 und 445).

Die Auffassung, daß Mozart mit den üblichen Mitteln der „Türkenoper" orientalisiere, insbesondere wie sie sich in Glucks eben genannter Oper darboten, teilt Preibisch mit dem Gluckbiographen A. Schmid und H. Abert. Allerdings hatte schon früher Ulibischeff auf „gewisse russische Volksmelodien" hingewiesen und damit eine Spur aufgedeckt, die nach ihm dann nicht mehr weiter verfolgt wurde. Der so ungewöhnlich zündende Elan des Mozartschen Chores legt in der Tat die Vermutung nahe, daß sich Mozart nicht mit den landläufigen Requisiten musikalischer Orientschilderung begnügte, vielmehr aus dem Quell der Volksmusik und zwar originaltürkischer Volksmusik schöpfte, bzw. sich anregen ließ, also bereits schon viel ausgesprochener im Sinne Herder nahestehender Folklore verfuhr als seine Vorgänger.

Nun war im Entstehungsjahr der „Entführung" die „Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Beßarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von *Franz Joseph Sulzer*, ehemaligen k. k. Hauptmann und Auditor. Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781" erschienen, die nicht nur eine ausgezeichnete kulturgeschichtliche Quelle für das heutige rumänische Staatsgebiet bedeutet, sondern zum überhaupt erstenmal rumänische Volkslieder und -tänze nebst einer Beschreibung ihrer Choreographie sowie ausführliche Schilderungen griechischer und türkischer Musik beinhaltet. Dem zweiten Band des Torso gebliebenen Werkes sind zahlreiche Proben aus den genannten Volksmusikbezirken beigegeben und in dem die türkischen Musikbeispiele eröffnenden „Derwischtanz" (Tabula II, 1) glaube ich den Ansatz für Mozarts Konzeption seines Janitscharenchores erblicken zu dürfen.

Es handelt sich hier um ein vierteiliges Gebilde, das durch stereotype Wiederkehr kurzer Motive wie

bzw. in erweiterter Gestalt

und rhythmischer Umformung (vergl. u.) gekennzeichnet ist. Der muntere zweite Teil steht in kaum zu verkennender Beziehung zum Ritornell des Mozartschen Janitscharenchores. Er lautet:

Vier Tatsachen sprechen dafür, daß sich Mozarts schaffender Geist von dieser Weise anregen ließ, wobei dann natürlich eine ganz neue, persönliche Lösung zustande kam und nicht etwa an eklektische Übernahme zu denken ist.

1. begegnet uns hier wörtlich die mozartsche Sechzehntelfigur (a), der nach Preibisch eine Art erinnerungsmotivische Rolle zukommt. Mozart erzielt, indem er sie in die Durparallele rückt, jene wiederholt gewürdigte, aufrüttelnde Modulationswirkung, die wesentlich für den Schwung seines Stückes ist.
2. wird der erste Teil durch stereotype Wiederkehr des Motivs b im fallenden Sextrahmen erformt; der latente a-moll-Eindruck — Mozarts Ausgangstonart! — drängt sich dem europäischen Hörer unmittelbar auf. Auch Mozart bringt im Ritornell zweimal den in den Quintrahmen e″ — a′ eingespannten, wellenförmigen Gedanken:

den man als völlig verselbständigte variative Umformung der von Sulzer mitgeteilten Weise ansprechen kann.

3. das Motiv b entspricht — wenn schon in anderer funktioneller Position und ohne die chromatische Schärfung — seinem Linienverlauf nach dem von Abert hervorgehobenen sechsten Chortaktmelos.
4. endlich findet sich im ersten Teil des „Derwischtanzes" immer wieder der von Mozart so glücklich angewandte Effekt gebundener Noten (s. o. Beisp. 2), auf den Preibisch besonders aufmerksam gemacht hat.

Mehrerlei spricht dafür, daß es sich hier nicht um zufällige Übereinstimmungen handelt. Einmal war Sulzers Buch kurz vor Mozarts „Entführung" erschienen und somit aktuell. Ferner entsprach es Mozarts opernästhetischer Einstellung, das Lokalkolorit so getreu wie nur immer möglich zu zeichnen. Zudem sind Mozarts literarische Interessen ja viel stärker gewesen, als man noch bis vor kurzem annehmen zu dürfen glaubte (vergl. E. Valentin in „Neues Mozartjahrbuch" I, 1941 S. 79 ff.). Trifft unsere Vermutung zu, so hätte Carl Maria von Weber, der bekanntlich im „Oberon" von Nieburr und Labore überlieferte Originalweisen verwendet, in Mozart einen Vorgänger. Und dieser wiederum rückt eben dadurch, daß er das originale Musikgut an den Quellen zu erfassen suchte, unmittelbar in Herders Nähe.

Überblicken wir nämlich die vormozartische Türkenoper, so vermissen wir folkloristische Treue, d. h. das Lokalkolorit wird vornehmlich mit zeitüblichen Instrumentations- und Rhythmuseffekten geschaffen, deren sich ja auch Mozart zum Teil in seiner „Entführung" bedient, von denen aber schon Sulzer (II, 452), meinte, daß sie nichts mit original-türkischer Musik zu tun hätten. Wohl sieht auch Mozart den Türken noch in der seit der französischen Aufklärung bezeichnenden janusköpfigen Weise, die ebenso das Groteske (Osmin) wie das Edel-Erhabene (Bassa Selim) umgreift. Aber in dem ernsten Streben nach Erfassen der Wesenheit fremden Musiziergutes in melodischer Beziehung übertrifft er alle Vorgänger. Und diese Haltung scheint doch nur daraus erklärbar, daß auch für Mozart schon Herders Geist bestimmend war, der einer noch stark in den volksfremden Bindungen der Aufklärung steckenden Zeit die Schönheiten der Volksmusik, der eigenen wie fremden, begreifen lehrte.

Noch gilt es einige Worte über den Verfasser der „Dacischen Geschichte" zu sagen. Franz Josef Sulzer stammt aus Laufenburg im damaligen Vorderösterreich. Ursprünglich für den geistlichen Beruf bestimmt, widmete er sich, nachdem seine Aufnahme in den Jesuitenorden aus unbekannten Gründen unterblieben war, juristischen Studien und trat 1759 als Auditor in den österreichischen Militärdienst. Vierundzwanzig Jahre später kam er als Lehrer der Philosophie und Rechte in die Walachei, wo er bis an sein Lebensende verblieb. Sulzer starb im gleichen Jahr wie Mozart (1791) zu Pitest. Sein literarisches Andenken gründet außer auf der „Dacischen Geschichte" auf einer Reisebeschreibung „Altes und Neues oder . . . literarische Reise durch Siebenbürgen, den Temesvarer Banat, Ungarn, Oesterreich, Bayern, Schwaben, Schweiz und Elsaß" (Wien 1782), die — ohne des Verfassers Wissen gedruckt — heftigen Staub aufwirbelte und einige Gegenschriften provozierte. Sulzer war unzweifelhaft ein vielseitig interessierter und gebildeter Mann, wie schon die Gründlichkeit seiner Untersuchungen über Musik in seiner „Dacischen Geschichte" beweist. Er bringt sie in sinnvollem Zusammenhang mit dem Brauchtum der behandelten Volksstämme, gibt eine genaue Beschreibung von Tonformen, Ton- und Taktsystemen, schildert die Instrumente und grenzt erstmalig richtig die rumänische Musik gegen die türkische ab. Hiedurch schon früher ins Bewußtsein europäischer Musikgeschichtsbeschreibung gerückt, verdient nach obigen Ausführungen unser Mann stärkeres Interesse als einer der unzähligen Anreger für die wundervolle Synthese des Mozartschen Werkes.

Der melodische Dreiklang als Ausdrucksmittel.

Von Alfred Weidemann, Berlin.

Der erste Teil des folgenden Aufsatzes erschien im Märzheft 1943 der Zeitschrift „Die Musik" (S. 175 ff.). Die Zusammenstellung von Beispielbelegen, die der Verfasser hier zu seinem Thema gibt, ist ohne weiteres verständlich, so daß dieser zweite Teil des Beitrages auch in dieser Form Interesse finden dürfte.

Die Schriftleitung.

Wir kommen zum zweiten Teil unserer Untersuchungen, dem Gebiet des Erhabenen, Hoheitsvollen, Edlen in seiner Darstellung durch die Tonfolge des Dreiklangs. Ein allgemein bekanntes Lied mag diese Gruppe als erstes Beispiel einleiten: Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". In diesem herrlichen, dem Ausdruck des göttlich Erhabenen und Majestätischen dienenden Liede sind die beiden Dreiklangswendungen zu Beginn („Die Himmel rühmen") und gegen den Schluß („sie kommt und leuchtet") vom Komponisten gewiß nicht zufällig, nicht ohne Absicht verwendet; sie verleihen dem Liede nicht zuletzt mit seinen erhabenen, großzügigen Charakter. Auch hier hat das Bild der leuchtenden Sonne in der Musik die Töne des Dreiklangs („sie kommt und leuchtet") erhalten. Mit Recht darf aus Beethovens Schaffen hier wohl ferner der Beginn seines zweiten Gellert-Liedes angeführt werden:

Gott ist die Lieb'

Die Göttlichkeit des Heilands, des „großen Herrn", symbolisiert Bach im Weihnachtsoratorium durch dieselben Intervalle in seiner Arie „Großer Herr und stolzer König":

Grosser Herr und star - - ker Kö - nig,

liebster Hei - land

Gottes Macht und Größe erhält auch bei Wagner diesen musikalischen Ausdruck. im Gebet des Königs („Lohengrin", 1. Akt): *„Mein Herr und Gott*, nun ruf ich Dich, daß Du *dem Kampf zugegen* seist! *Durch Schwertes Sieg* Dein Urteil sprich..." (Die im Dreiklang melodisierten Worte sind hier kursiv). Aus derselben Oper Wagners verdient in diesem Zusammenhang das erhabene, ernste Thema des Gottesgerichts Erwähnung:

Die ersten Worte, die wir in Wagners Nibelungenwerk aus dem Munde des Gottes Wotan hören — in der zweiten Szene des „Rheingold" —, bewegen sich fast durchgehend in Dreiklangsintervallen, gipfelnd in dem weitausschwingenden Melodiebogen:

Vol - len - det das e - - wi - ge Werk!

Diese Worte erheben sich über dem kurz zuvor zum ersten Male im „Ring" feierlich erklingenden Thema der Götterburg Walhall und damit der Götter; auch dieses setzt wiederum mit einem Dreiklang, einem absteigenden, ein. Zum Ausdruck des göttlich Erhabenen zu rechnen ist ebenso das im Dreiklang sich emporschwingende edle Thema Freias, der Göttin der Schönheit und Jugend, als solches gleichzeitig ein Tonsymbol dieser Eigenschaften darstellend:

Auch die durch Freias goldene Äpfel den Göttern verliehene ewige Jugend symbolisiert ein in seiner Gesamtlinie der Welt des Dreiklangs angehörendes Thema:

Herrlich setzt in den Tönen unseres Symbols der stolze Gesang ein, mit dem die Göttin Fricka am Schluß ihrer großen Szene mit Wotan („Die Walküre", 2. Akt) den Schauplatz verläßt:

Deiner ew'gen Gat - tin heili - ge Eh - re beschirme heut' ihr Schild

Noch ein weiteres Beispiel aus der Sphäre des Göttlich-Erhabenen sei zitiert, das Thema des Götterboten im zweiten Monolog von Richard Strauß' „Ariadne":

Die erhabene Würde des Göttliches verkündenden Priesters finden wir in „Alkeste" und „Idomeneo" durch ein besonderes Orchestermotiv versinnbildlicht; beide Male zeigt dieses unsere Intervalle, wobei das Idomeneo-Motiv von dem in der „Alkeste" sichtlich beeinflußt ist:

Alkeste

Idomeneo

Der feierliche Priesterruf der Blasinstrumente zu Beginn und inmitten der Zauberflöten-Ouvertüre sowie auch im zweiten Akt dieser Oper zeigt die Linie des aufsteigenden Dreiklangs. Im Finale des ersten Aktes der „Zauberflöte“ begleitet in plötzlicher harmonischer Wendung von c-moll nach As-dur ein feierlich langsam (adagio) emporschwebender Dreiklang das Erscheinen des alten Priesters (Sprechers):

Beachten wir ferner den Anfang des Priestermarsches, der den zweiten Akt des genannten Werkes einleitet:

F C D

G D E H

Dieser Beginn ist mit dem des feierlichen Chores der Priesterinnen in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ identisch:

Auch die gewichtigen Stellen der Reden des frommen Eremiten im „Freischütz“ sind hier unter unseren Beispielen zu nennen:

Wer legt auf ihn so strengen Bann?

Wer hob' den er - sten Stein wohl auf? Wer griff' in sei - nen Bu - sen nicht?

Die Größe und Erhabenheit des Königs verkündet im „Lohengrin“ seine ganz auf den Tönen des Dreiklangs aufgebaute kraftvolle Fanfare. Unsere Tonfolge spielt weiterhin eine Rolle in dem Thema des stolzen Königsmarsches, der die Schlußszene des „Lohengrin“ einleitet:

Erhabene Feierlichkeit spricht aus dem edel schönen Thema des Festmarsches in Beethovens Musik zu den „Ruinen von Athen“:

Menschlicher Größe und Erhabenheit eng verbunden sind Adel, Reinheit des Empfindens. Es dürfte gewiß bezeichnend sein, daß gerade die Melodik der beiden reinsten, edelsten Frauengestalten Wagners, Elisabeths und Elsas, verhältnismäßig reich an Dreiklangsbildungen ist. Denken wir nur an die entsprechenden Wendungen von Elisabeths Gebet („Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen“ — „rein und engelgleich“), von ihrer Auftrittsarie („Dich, teure Halle“) — „sei mir gegrüßt, sei mir gegrüßt“), an ihr „So stehet auf, nicht dürfet Ihr hier knien“ (im zweiten „Tannhäuser“-Akt) und an die Traumerzählung Elsas („Einsam in trüben Tagen“ — „ergoß sich im Gebet“ — „her durch die Lüfte schwoll“ — „In lichter Waffen Scheine ein Ritter . . .“ — „er soll mein Streiter sein“ — „will er Gemahl mich heißen“), weiterhin an ihr Gebet:

O Herr —, nun meinem Rit - ter sa - ge

Auch die Elsa zugehörigen Instrumentalmelodien aus der Einleitung zu ihrem Gesang an die Lüfte und im Zug zum Münster sowie im Vorspiel zum dritten Akt sind hier nicht zu vergessen:

Immer wieder atmet ihre Melodik den Dreiklangszauber der Reinheit.

Auch Sentas Thema der selbstlosen, sich aufopfernden Liebe, ihr sogenanntes Erlösungsmotiv, ist eine Dreiklangsmelodie, ebenso Fausts ersehntes Ideal in Wagners Faustouvertüre:

Allegro

und:

Die Melodik der Musik des 18. Jahrhunderts ist bekanntlich häufig auf den Tönen des Dreiklangs aufgebaut, und es heißt daher vorsichtig sein in der Auffassung, Deutung des Dreiklangscharakters von Musik dieser Zeit. Doch gibt es auch hier unbedingt zwingende Beispiele zu unserem Thema, wie wir bereits sahen und noch sehen werden. So scheint uns Reinheit des Empfindens dem Beginn von Oktavios schöner Liebesarie „Dal sua pace . . .“ („Nur ihrem Frieden weih' ich mein Leben“) mit der Folge des G-dur und C-dur-Dreiklangs zu entströmen:

Nur ihrem Frie-den weih'....

Dieses Gefühl spricht auch aus dem Thema des schönen Mittelteils von Hüons einer späteren, romantischen Zeit angehörender großer Arie („Oberon“, 1. Akt):

Jetzt giesst - sich aus....

Auch Walther von Stolzings nobles Liebesmotiv, das wir zum ersten Male im Vorspiel zu den „Meistersingern“ hören, offenbart ritterlich edles Fühlen:

Ein besonders bezeichnendes, sprechendes Beispiel für den melodischen Dreiklang als Ausdruck seelischer Reinheit findet sich im Gebet des Königs („Lohengrin“ I) bei der Stelle „Des Reinen Arm gib Heldenkraft“:

Des Rei-nen Arm gib Hel-den-Kraft

Die hierauf folgende kraftlos absteigende Wendung bei „Des Falschen Stärke sei erschlafft“ bildet hierzu einen eindringlichen Gegensatz.

Die dritte den Ausführungen dieser Abhandlung zugrunde gelegte Gruppe von Dreiklangsmelodik gilt dem Ausdruck des Heldenhaften und der sieghaften Kraft. Bei Melodik dieser Art, sofern sie sich in instrumentaler Musik findet, ist freilich darauf aufmerksam zu machen, daß hier auch assoziative Momente eine Rolle spielen: heldische sowie sieghafte Themen und Melodien erklingen sämtlich in den Blechblasinstrumenten, die von alters her als Klänge fanfarenartiger, signalhafter Art wiedergebende Naturinstrumente mit der Eigenschaft des Kriegerischen, heldenhaft Kämpferischen eng verbunden sind. Die bekanntesten aller Heldenthemen, das aus Beethovens heroischer Sinfonie und Wagners Siegfriedthema, mögen den Reigen der Beispiele für diesen Abschnitt eröffnen. Das Eroica-Thema bildet sich in seiner markantesten Gestaltung aus zwei Dreiklangsformen, einer sich um den Grundton bewegenden und einer aufwärtssteigenden:

Die erste Erwähnung Siegfrieds hören wir dreiklangsartig aus Brünnhildes Munde im dritten Akte der „Walküre“:

Sieg - fried - er-freu' — sich des Siegs!

Siegfrieds Thema selbst erhält durch die drei markanten Hauptnoten seiner ersten Hälfte die Dreiklangsphysiognomie:

Der Hornruf des jungen Helden wird in seiner Haltung durch einen frohen Dreiklangsbogen, der seinen frischen Beginn bildet, bestimmt:

Auch das aus dem Hornruf gebildete, erstmals in der zweiten Szene der „Götterdämmerung“ auftretende apotheosenartige Heldenthema Siegfrieds sei zitiert:

Ein sich nach oben wölbender Dreiklangsbogen charakterisiert das musikalische Symbol Siegfrieds als „herrlicher Hort der Welt“ („Siegfried“ III und „Götterdämmerung“):

Das Motiv, mit dem Wagner Siegmund, den leidgestählten Vater Siegfrieds, zeichnet, ist im Gesamtbild seines ersten Teils ein Dreiklang in Moll:

Auch das düstere Thema Hundings, der durchaus eine Heldennatur ist, enthält als Grundzug die Töne des Molldreiklangs:

Ein Sprung von der germanischen Heldenwelt zur antiken griechischen: Richard Strauß' knappes plastisches Agamemnon-Motiv in „Elektra“ zuckt im Molldreiklang empor:

Mit einem melodischen Dreiklang in weiter Lage setzt das Thema des Helden in des soeben genannten Meisters Tonwerk „Ein Heldenleben“ ein:

Dem Heldischen eng verwandt ist das Ritterliche. So findet sich denn auch dieses häufig durch Melodik im Dreiklang charakterisiert. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Lohengrins fast stets im schimmernden A-dur erscheinendes Motiv:

Das ziemlich ausgedehnte Thema Parsifals birgt ebenfalls melodisch den Dreiklang in sich, und zwar an zwei Stellen:

Von ritterlichem Schwung beseelt erscheint uns die im Dreiklang emporsteigende und wieder zurückfedernde Tonfolge, mit der Tannhäuser sein Preislied auf die Göttin Venus beginnt:

Dir tö - ne Lob! die Wunder sein ge- prie- sen

Auch das Motiv Walther Stolzings, des fränkischen Ritters, setzt mit einer Dreiklangswendung ein:

Walther von Stolzings nobles Liebesnotiv, das wir zum ersten Male im Vorspiel zu den „Meistersingern“ hören, offenbart ritterlich edles Fühlen:

ma non man-cain me co- rag-gio
doch soll nie mein Mut er- lie-gen

Sehr prägnant drückt Mozart im Finale des ersten Don-Juan-Aktes des Helden ritterlich mutige Haltung in elastischem Dreiklangsschwung aus:

Ein gros-ses deutsches Volk sind wir

Die Fanfare im Dreiklang gilt uns meist als ein Symbol sieghafter Kraft; wir begegnen ihr daher oft in Kriegsliedern und auch in anderen vaterländischen Gesängen, so z. B. in: Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd — Als die Preußen marschierten vor Prag — Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein? — Flamme empor! — Es braust ein Ruf wie Donnerhall. Daß ein Kriegslied Beethovens eine kraftvolle Dreiklangswendung bringt, wird uns gewiß nicht verwundern. Das textlich und selbstverständlich musikalisch auch heute noch aktuelle Liel beginnt:

Ich möchte wohl der Kaiser sein, der Kai-ser sein!

Bezeichnend ist, daß auch Mozarts Kriegslied „Ich möchte wohl der Kaiser sein“ mit einem weit ausschwingenden Dreiklangsbogen einsetzt:

In der Musik der großen Meister kommen für unsere Ausführungen an dieser Stelle wiederum in erster Linie Beethoven und Wagner in Betracht: sie sind die Schöpfer der berühmten Siegesthemen. Zunächst mögen die beiden Siegesmotive aus dem Finale von Beethovens fünfter Sinfonie hier stehen, das kraftvolle, sonnenhelle und das leicht, in elastischem Schwung emporstrebende

Machtvoll, im sicheren Gefühl ihrer Kraft schreitet die Siegesmelodie der Hörner in der Musik zu Goethes „Egmont“ einher:

Mit einem langen Dreiklangsjubel des ganzen Orchesters, in den Trompeten als reine Fanfare gehalten, beginnt die „Siegessinfonie“ in Beethovens „Schlacht bei Vittoria“:

u.s.w.

Eines der prägnantesten, markantesten Themen von Wagners Nibelungenwerk hören wir in dem die siegende Kraft symbolisierenden Schwertmotiv, das sich in leuchtendem Trompetenton dreiklangsmäßig schlank und stolz zur Höhe schwingt. Es wurde bereits zu Beginn dieser Abhandlung erwähnt:

Das kraftvolle Kampfthema der kühnen, mutigen Schlachtjungfrauen, der Walküren, konnte melodisch kaum anders als in unserer Tonfolge gehalten sein:

Eine vom Sieg sprechende Stelle aus dem prachtvollen Salam-Aleikum-Finale von Cornelius' „Barbier von Bagdad“ möge die Reihe der Zitate zu diesem Abschnitt und zur Gesamtheit dieser Ausführungen beschließen:

Stets möge Al-lah Dir Sieg ver-leihn!

Es hätten sich gewiß noch so manche weiteren Beispiele anführen lassen, doch es war im Rahmen dieser Abhandlung selbstverständlich nicht beabsichtigt, etwa eine möglichst vollständige Aufzählung von bekannteren Dreiklangsthemen und -melodien zu geben. Die hier angeführten Beispiele mögen den Leser jedoch anregen, nun auch selbst beim Hören auf weitere derartige Themen und Melodien in den Schöpfungen der deutschen Musik aufmerksam zu werden.

Die obigen Betrachtungen erwiesen sich in mehrfacher Hinsicht als aufschlußreich. Sie zeigten, welche Ausdruckskraft und auch Schönheit dem uns so „einfach“ dünkenden Tonverhältnis des Dreiklangs in seinen mannigfachen melodischen Kombinationen eigen sein kann. Sie ließen uns ferner zugleich diese Tonfolge so recht als ein naturhaft geheimnisvolles Symbol, als ein Ursymbol der Musik erkennen und offenbarten uns weiterhin an seinem Beispiel eine tiefe Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks in der deutschen Musik. Die Betrachtungen dürften daher vielleicht auch als ein Beitrag zur Symbolkunde in der Musik angesehen werden können.

Hugo Rasch.

Zum 70. Geburtstag eines deutschen Kämpfers und Musikers.

Von Walter Berten, Berlin.

Die vielen Berufskameraden, die im Laufe der letzten Jahre Hugo Rasch in der Reichsmusikkammer aufsuchten, um, nie vergeblich, seinen Rat und berufsständische Hilfe zu suchen, werden erstaunt sein zu hören, daß diese kraftvoll gespannte, jugendlich begeisterungsfähige Persönlichkeit mit dem 7. Mai 1943 das siebente Jahrzehnt vollendete. Seit langem ist er musikpolitischer Führungsaufgabe verantwortungsvoll und verdienstlich verbunden — und immer waren es entscheidungsvolle Aufgaben, die aus klarer Haltung mit kämpferischem Elan zum besten der deutschen Musik und des Musikerstandes bezwungen werden.

Von 1908 bis 1934 fand man den Namen Hugo Rasch in der Fach- und Tagespresse unter Beiträgen, in welchen sich überlegene Sachkenntnis mit einer unantastbaren und tapferen Gesinnung verband und einer erfreulichen, geradezu vorbildlichen deutschen Schreibe, die es an Deutlichkeit nicht fehlen ließ, wenn es die deutsche Sache in irrsäligen Zeitläuften verlangte.

Hugo Rasch hat sich bereits zu Beginn dieses Wegs den berufsständischen Führungsaufgaben verpflichtet. Zuerst wirkte er erfolgreich als Vorstandsmitglied der GDT und später als offizieller Vertreter von Richard Strauß im Berufsstand der deutschen Komponisten. Ein überlegener Experte und ungewöhnlich sprachenkundiger „Musikdiplomat" war der Delegierte und mehrfache Vizepräsident Hugo Rasch bei internationalen Kongressen. Seit der Umwandlung des Berufsstandes in die „Fachschaft Komponisten" der RMK ist er dort für alle künstlerischen und kulturellen Belange tätig. Als derzeitiges Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war Rasch mitwirkend bei der Überleitung des Vereins in die Organisation „Reichsmusiktage", in welcher er jetzt der Verbindungsmann zwischen dem Reichspropagandaministerium und der RMK. ist.

Größtes Verdienst erwarb sich Hugo Rasch stets durch seinen unbeirrbaren und unentwegten Einsatz für das Schaffen seiner Berufskameraden. Nur der Eingeweihte kann die zu überwindenden Schwierigkeiten, aber auch die beispielgebende Bedeutung der von Rasch begründeten und betreuten, nun schon sieben Jahre regelmäßig stattfindenden, Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik in der Kameradschaft der deutschen Künstler ermessen.

In dieser nur skizzenhaften Übersicht einer reichen Lebensarbeit im Dienste der Gemeinschaft fehlte ein Wichtiges, würde die fünfundzwanzigjährige gesangspädagogische Tätigkeit Raschs nicht nachdrücklich hervorgehoben; viele Sänger von Ruf und Bedeutung zeugen heute durch ihre Leistung für ihren Meister, der, selbst eine lebendige und bei aller Universalität geschlossene Persönlichkeit, alles Gesangliche als Mittel des Musikalischen bildete und erzog.

Und es fehlte das Wesentliche — wäre nicht endlich die Rede vom Komponisten Hugo Rasch. Der anfangs erwähnte Berufskamerad, der seinen berufsständischen Führer an seinem amtlichen Schreibtisch aufsuchte, wird auf diesem in der klaren, großzügigen Schrift Raschs seit Jahren ein immer gleiches Notenzitat unter Glas liegen gesehen haben. Es ist die Olympiafanfare Paul Winters, deren heroischer, tagheller Anruf den kämpferischen Siebzigjährigen in art- und wahlverwandtem Zuruf jeden Morgen bei der Arbeit begrüßen soll.

Damit ist manches dieser, den Vielen nicht zugänglichen Persönlichkeit vielleicht angedeutet — um mehr von ihr zu erfahren, besuche man ihn in seinem, mit erlesenem Geschmack eingerichteten Heim. Wer da nach dem Maler eines der vielen wertvollen Bilder fragt, dem kann passieren, daß der Bescheidene lächelt „Das ist von mir". Und nicht jeder Besitzer einer solch stolzen und vielsprachigen Bibliothek kann mit Rasch so ruhig aber nachdrücklich antworten: „Fast alles von dem, was da steht, habe ich gelesen."

Talent und Temperament dieser am bewußten kämpferischen und tätigen Leben gewordenen Persönlichkeit entspringen blutsmäßig einer Künstlerehe: der Vater ein Nordschleswiger, war der Landschaftsmaler Heinrich Rasch, die Mutter, Oberbayerin, Tochter von Caspar Braun (dem Begründer der „Fliegenden Blätter" und ersten Förderer eines Wilhelm Busch) war Schriftstellerin. Er genoß eine universelle Erziehung, die ihn, wie auch das spätere Leben des öfteren und länger ins Ausland führte; und hier mögen schon frühe Anstöße zur Entwicklung eines starken politischen Sinns gegeben worden sein.

Das Talent, daß sich neben solch aktivistischem Einsatz für die Gemeinschaft, nicht nur als Musiker, nicht zuletzt auch als einsatzfroher SA-Führer, in der Stille bildete, schenkte uns einen Reichtum an Liedern, der uns beglückt und zugleich verpflichtet.

In einem prachtvollen Aufsatz über den Komponisten Max Donisch, schreibt Hugo Rasch („Die Musik", Heft 8/9 1941): „. . . und es gibt Künstler, die an ihrem Lebensabend auf eine verhältnismäßig kleine Zahl hochwertiger Arbeiten zurückblicken können. Gradmesser des Wertes eines Künstlers ist dieses Viel- oder Wenigschreiben keinesfalls, wie wir an dem Beispiel von Peter Cornelius sehen". Es sind immerhin mehrere hundert, zum größten Teil gedruckte Lieder, die Hugo Rasch der deutschen Musik geschenkt hat. Werner Egk, der Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, sagt in seinem warmherzigen Glückwunschaufsatz in den „Mitteilungen" dieser Fachschaft: „Sein eigenes Schaffen hat Hugo Rasch ganz bewußt auf das Gebiet der Kammermusik und besonders das des Liedes beschränkt und sich dadurch zweifellos eine Sonderstellung als Liederkomponist geschaffen. Sowohl als Schöpfer weitgespannter Kunstlieder wie als Verfasser wahrhaft echt empfundener Lieder im Volkston schöpft er aus dem Quell einer nicht alltäglichen Erfindung. Als besonders glückhaft erwiesen sich auch seine vielgesungenen Vertonungen von zwanzig ernsten und heiteren Gedichten von Wilhelm Busch."

Die Gradlinigkeit dieses Schaffens ist bei aller Weite des Ausdrucks organisch und die Vielheit gebunden durch bleibende Qualität. Es kann hier nicht alles Erwähnung finden. Die an philosophischer Weisheit und Dichte der Gestaltung kongenialen *Busch-Lieder* brachten im Schaffen des

Komponisten immer neue Ernte und sind es, die seinen Namen am nachdrücklichsten bekannt machten. Die in ihrer Gefühlskraft und sauberen Echtheit so inspirierten *Lieder im Volkston* und zehn *Volkstümliche Lieder* sind weit entfernt von billiger Glätte und sentimentaler Volkstümelei, sie lassen den melodischen Einfall sich aus einer bewundernswerten Ökonomie zur klanglichen Gestalt entfalten und tragen alle Möglichkeit in sich, einmal Volkslieder zu werden. Da sind die großgeschauten, eigenwertig geformten *Lieder nach alten Texten*, die *Fünf Gesänge des Hafis* und vor allem jene Lieder nach den eigenwüchsigen Gedichten des von Rasch entdeckten Lyrikers *Anton Straßmair* — etwa die drei großartigen Tenorlieder op. 24, deren kühner Wurf und gestaltungssichere Fortschrittlichkeit die letzte Gewalt des Fühlens und die letzte Klarheit des Denkens enthüllt, in welcher sich schöpferische Vitalität und meisterliches Vermögen auf das glücklichste verbinden.

Wir haben hier einen bleibenden Schaffensanteil am Deutschen Lied zu erkennen, der von den Zeitgenossen nicht übersehen werden sollte. Die Überhöhung der Textaussage durch die Mittel der Musik bei sparsamster Anwendung und letzter Beschränkung auf das Wesentliche kennzeichnet hier einen Meister, der etwas zu sagen hat und ihm endgültige Form gibt. Der Wert dieses Schaffens liegt nicht in seinem Umfang sondern in seiner Dichte. Es entspringt einem zeitlosen, im besonderen Akzent modernen Deutschtum. Ein solches Lebenswerk hat Lebensanspruch auf sich selbst und aus dem politischen Gesetz der Rückführung aller individuell erkämpften Werte in das Volks- und Lebensganze: um dort zu leben, zu erklingen und lebendig und klingend zu machen.

Musikliteratur und neue Noten

WALTHER OTTENDORFF: Das Haus Simrock, ein Beitrag zur Geschichte der kulturtragenden Familien des Rheinlandes. Rheinische Bücherei, Kulturdokumente des deutschen Westens, herausgegeben von D. H. Sarnetzki. Aloys Henn-Verlag, Ratingen, 1943, 158 Seiten.

Ein unmittelbarer Nachfahr der zwei bedeutendsten Träger des klangvollen Namens der Simrock berichtet in neun Kapiteln das Wesentlichste aus der Geschichte des rheinischen Geschlechts. Über jene zwei größten: Nicolaus Simrock, der sich vom Hornisten der Hofkapelle des Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln zu einem Musikverleger von Weltruf hinaufarbeitete, und seinen Sohn Karl, den rheinischen Dichter und Künder deutscher Heldensage, lagen bereits verschiedene Vorarbeiten vor. Ottendorff hat nun alle alten Überlieferungen nachgeprüft und durch eigene Forschungen vielerlei neues Material beigebracht. Zumal für seine Beiträge über den Begründer des Bonner Verlags und dessen Anfänge wird ihm, wer mit Musik zu tun hat, Dank wissen. Die rein geschichtliche Darstellung, deren einzelne Kapitel im wesentlichen nach den Namen der wichtigsten Vertreter der Familie betitelt sind, wird durch das belustigende Intermezzo „Alexander Dumas im ‚Trierschen Hof'" unterbrochen — dies der Name eines Bonner Gasthauses, das Franz Carl Anton Simrock, ein Sohn von Nicolaus, vor einem Jahrhundert bewirtschaftete. Ihr schließen sich übersichtlich angelegte Verzeichnisse der Vorfahren und der Nachkommen von Nicolaus an. Zu dem Sonderkapitel über „Beethoven und das Haus Simrock" seien ein paar kleine Richtigstellungen geboten: Vor dem Erscheinen des Buches „Beethovenbriefe an Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler, Eleonore von Breuning und Ferdinand Ries" von L. Schmidt (Berlin 1909) war nicht *ein* Brief des Meisters an Simrock, sondern drei bereits veröffentlicht, nämlich außer dem Schreiben vom 2. August 1794 die vom 4. Oktober 1804 und vom 18. März 1820. Sodann war der dem Buch neben 10 anderen Bildern auf Tafeln beigegebene Höfelsche Kupferstich, der die Widmung „meinem Freunde Simrock, um mich zuweilen anzusehn von L. v. Beethoven" enthält, doch wohl ein Geschenk des Meisters an Peter Joseph Simrock, als dieser 1816 in Wien weilte, also schwerlich für Nicolaus bestimmt.

Max Unger.

HANS VOLKMANN: Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines *Lebens.* Deutscher Literatur-Verlag, Otto Melchert, Dresden. 1942. 264 Seiten.

Beethoven ist nur im Jahr 1796 auf der Reise nach Berlin und auf der Rückreise von dort durch Dresden gekommen und hat sich beide Male nur verhältnismäßig wenige Tage dort aufgehalten, hauptsächlich um sich als Klavierspieler und in einem oder zwei öffentlichen Konzerten hören zu lassen. Außerdem verbanden ihn aber mit der sächsischen Kurfürstenstadt viele persönliche Fäden. Um nur das Wichtigste herauszugreifen: In Dresden hatte sich 1794 der Hofmarschall des Kurfürsten Max Franz von Köln, Baron August von Schall, niedergelassen, den der Tondichter schon von Bonn her kannte; dort hatten Tiedge und Elisa von der Recke ihren Wohnsitz, als sie — im Sommer 1811 — in Teplitz mit dem Tondichter in freundschaftlichem Verkehr standen; von dort stammte Theodor Körner, mit welchem als Operntextdichter sich der Meister künstlerisch zu verbinden gedachte. Dresden war aber auch eine der regsten deutschen Pflegestätten der Werke Beethovens: Bereits 1815 wurde dort, wie Volkmann festzustellen vermochte, von der Joseph Sekondaschen Operntruppe der „Fidelio" erstmals aufgeführt, allerdings nicht in der endgültigen Fassung von 1814, sondern in der zweiten von 1806. (Bisher war die Beethovenwissenschaft der Ansicht, erst Carl Maria von Webers Wiedergabe vom Jahr 1823 habe die Dresdener mit dem Werk bekannt gemacht.) Mehrfach ist aus den Gesprächheften auch festzustellen, daß sich der Tondichter von dem bei Dresden geborenen Fagottisten August Mittag über dessen Tonwerkzeug Aufschlüsse geben und von ihm und andern über das Dresdener Musikleben berichten ließ. Zu Beethovens engerem Wiener Bekanntenkreis gehörte auch der Legationsrat bei der sächsischen Gesandtschaft Georg August Griesinger, der vor allem als Mittelsmann zwischen Breitkopf & Härtel und dem Meister wirkte. Losere Fäden zwischen diesem und Dresden spannen u. a. die Geiger G. A. P. Bridgetower und G. B. Polledro sowie der Operntonsetzer Fernando Paer.

Das Schlußkapitel führt die Anfänge der Beethovenpflege in Dresden vor Augen. Der Sonderforscher weiß aus Buch-, Zeitungs- und Zeitschriftenveröffentlichungen des Verfassers, daß

sich dieser Jahrzehnte lang in den Stoff vertieft hat. Nun findet er einmal alles in guter Ordnung zusammengefaßt, begegnet aber auch hier und da wertvollen neuen Feststellungen, außer den Mitteilungen über die erste Dresdner Fidelio-Wiedergabe beispielsweise: dem Eintrag über Beethovens Spiel bei Hof am 29. April 1796, der Bestimmung des Operntextes, den Körner dem Meister zur Vertonung vorlegte („Die Bergknappen"), der Untersuchung der „Fidelio"-Abschrift, welche Carl Maria von Weber bei seinen Aufführungen gebrauchte, sowie der Mitteilung eines unbekannten neuntaktigen Rezitativs Don Fernandos, das sich in jener Partitur kurz vor dem Schlußchor findet, genaueren Angaben über die Ablehnung der abschriftlichen Missa solemnis durch den Königshof, der Feststellung der Abkunft Bridgetowers usw. Volkmann hat den reichen Stoff in sachlicher Gelehrtenart dargelegt. In dem Kapitel über Beethovens Besuch in Dresden gibt er seiner Darstellung verschiedentlich eine scheinbar poetisierende Färbung, doch ist die Erzählung auch hier nicht frei erfunden, sondern so gestaltet, wie sie sich vermutlich zugetragen hat. Selbst der Mann vom Bau wird dem Verfasser wegen dieser dichterischen Freiheit nicht gram sein.

Einige kleine Verbesserungen werden für eine zweite Auflage des bereits vergriffenen Buches willkommen sein. Zu S. 159: Der ursprüngliche Titel von Beethovens erstem Marsch in F-dur für Militärmusik — später „Yorckscher Marsch" geheißen — lautet „Marcia No. 1 für die böhmische Landwehr" (nicht „Allo." statt „No. 1 für"; vgl. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis, S. 198). Zu S. 179: Die Mitteilung, daß Gandolph Steinhausers Zeichnung nach 1800 „von J. J. Neidl in Wien und von K. T. Riedel und Joh. Gottfried Scheffner in Leipzig" in Kupfer gestochen worden sei, scheint in dieser Form etwas ungenau zu sein. Offenbar lagen den Stichen der letzten zwei der von Neidl, nicht das Original von Steinhauser zu Grunde. Zu S. 158: Es muß statt „Allgemeine (Wiener) Musikzeitung" richtiger „Allgemeine Musikalische Zeitung" heißen, eine Ungenauigkeit, der man auch im Hinblick auf das Leipziger Fachblatt der Zeit immer wieder begegnet. Endlich ohne unbedingte Gewähr zu S. 144: Sollte es bei Beethovens Abschrift der Kunde von Gerhard von Kügelgens Ermordung statt „Tübinger" nicht richtiger „Augsburger Allgemeine Zeitung" heißen? War es doch diese, welche sich der Meister dauernd ins Haus kommen ließ. — Der Verlag hat das Buch mit einer beträchtlichen Anzahl von Bildern, nach alten Stichen und Originalen im Text und auf Tafeln sowie mit vielen Federzeichnungen aus Hugo Langes Feder ansprechend vorgelegt. *Max Unger.*

ALFRED OREL: Grillparzer und Beethoven. Verlag für Wirtschaft und Kultur, Payer & Co., Wien 1941, 135 Seiten.

Das Buch enthält in der Hauptsache die Dokumente, in denen die Beziehungen zwischen Beethoven und Grillparzer ihren Ausdruck finden. Des Dichters Erinnerungen an Beethoven, das von ihm für Beethoven geschriebene Operntextbuch „Melusina" leiten ein. Die Gespräche Grillparzers mit Beethoven gehen auf Übertragungen August Sauers aus den Konversationsheften zurück. Zwei Briefe des Komponisten an den Dichter, ferner Gedichte und Aufzeichnungen Grillparzers über Beethoven und schließlich die beiden Reden beschließen die Dokumente. Orel ordnet in einem Schlußkapitel alles in einen musikgeschichtlichen Zusammenhang, denn der Band ist Beethoven und nicht dem Dichter vorwiegend gewidmet. Zahlreiche Anmerkungen erhöhen den Wert der Veröffentlichung. *Herbert Gerigk.*

DIETRICH STOVEROCK: Mozarts Jugend. 72 Seiten. Staufen-Verlag. Köln [1942].

17 Lebensjahre zeichnet Stoverock nach, indem er zeitgenössische Quellen auswertet und zusammenstellt. Er will vor allem der Jugend die liebenswerte Gestalt des Wunderknaben Mozart nahebringen. In geschickt getroffener Auswahl entrollt das Bändchen ein lebensvolles Bild des Kindes und des Künstlers Mozart. Das Schaffen ist ja schon frühzeitig schicksalhafte Notwendigkeit bei ihm — in einem Alter, in dem gewöhnlich das kindliche Spiel der einzige Lebensinhalt zu sein pflegt. Anmerkungen und ein Auswahlverzeichnis der Jugendkompositionen runden das Bändchen ab. *Herbert Gerigk.*

HUGO DISTLER: Funktionelle Harmonielehre mit Beiheft: Lösung sämtlicher Aufgaben. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1941.

Das vorliegende Lehrbuch des unlängst zu früh verstorbenen Hugo Distler ist nach der Methode H. Grabners entstanden, der — über M. Reger als Mittelsmann — seinerseits auf Hugo Riemanns Funktionstheorie fußt. Von dieser unterscheidet sich die Grabner-Distlersche Harmonielehre vor allem durch die Bezeichnung aller Akkorde — also auch der Mollakkorde — von unten nach oben, d. h. stets mit dem tiefsten Ton als Grundton eines Dreiklangs in der Grundlage. (Wir wissen, daß Riemann selbst mit solchen Kompromissen für oder vielmehr gegen sein strenglogisch errichtetes duales Theoriegebäude nicht einverstanden war.) Im ganzen aber stellt sich Distler in seinem Buch als ein sehr gewiegter Theoretiker vor, der alles Wichtige auf äußerst geringem Raum zusammenzufassen verstanden hat. Die rund 70 Kleinquartseiten im Querformat enthaltende Anleitung ist, obgleich sie kein Teilgebiet übergeht, eine der knappsten aller neueren Harmonielehren. Daß sie zu wenig Aufgaben darbietet, gesteht der Verfasser selbst im Vorwort. Sie zu vermehren, ist also Sache des Lehrers. Zu dem Buch gehört ein Beiheft mit den Lösungen aller Aufgaben. Natürlich soll es erst nach deren selbständiger Ausarbeitung herangezogen werden; es wäre aber wohl besser, es dem Schüler überhaupt nicht in die Hand zu geben. *Max Unger.*

MUSIKBLÄTTER DER HITLER-JUGEND, herausgegeben von W. *Stumme.* Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Ein Musizieren aus diesen vierseitigen Veröffentlichungen macht mit dem erfreulichen Bestreben bekannt, Bach mit charakteristischen Stücken dem Herzen der Jugend nahe zu bringen. Blatt 579/580 bietet als Umschriften bzw. Einrichtungen zwei Kanons, zwei dreistimmige Inventionen und eine Fuge aus dem „Wohltemperierten"; Spielmusiken sind es geworden, die durch Transposition und durch Sonderung der Stimmen den volkstümlichen Zwecken dienstbar wurden. Beigefügte Anmerkungen machen mit der Herkunft der Kompositionen vertraut. Ähnliche Einrichtung weisen auch die Musikblätter 581/582 mit 6 Fugetten aus Bachs „Klavierübung" und 583/584 mit zwei Sinfonien aus Kantaten des Meisters auf.

Musikblättter der Hitlerjugend Nr. 111/112, im gleichen Verlag erschienen, legen Nordische Volksweisen vor, einmal als Ausgabe für eine

Singstimme allein, daneben eine andere mit Klavier- oder Instrumentalbegleitung ad libitum. Die treffsicher charakterisierten Tonsätze verdienen uneingeschränkte Anerkennung. Wohlmeinende Anmerkungen empfehlen besondere Formen der Ausführung. *Gottfried Schweizer.*

FRITZ KAPPEL: Die Spieldose. Tanz- und Spielstücke für Klavier. Verlag Hochstein & Co., Heidelberg.

Diese einfache Folge von 9 Tänzen dürfte mehr für die Praxis des Volkstanzes als des Kunsttanzes berechnet sein. Die in landläufiger Rhythmik und Figuration gehaltenen Sätze stellen technisch keine großen Anforderungen an die spielende Hand. Dieserart Zyklen ist eine stärkere Farbigkeit und Bildhaftigkeit zu wünschen als sie hier in entscheidenden Partien gelungen ist.

Gottfried Schweizer.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese.

Eine Wiedergabe der 4. Sinfonie von *Brahms* unter Hermann *Abendroths* Leitung mit dem Gewandhaus-Orchester zeichnet sich durch großzügige Gestaltung durch den gefeierten Dirigenten aus. Uns liegen der 3. und 4. Satz vor, die in der Durchsichtigkeit des Klangbildes dem Orchester ein hohes Zeugnis ausstellen. Abendroth weiß den raschen Satz mit leichter Hand aufzulockern, während er dem Finale, der berühmten Chaconne, Wuchtigkeit und Größe verleiht. Neben den bereits vorliegenden Aufnahmen dieser Sinfonie behauptet diejenige Abendroths ein durchaus eigenes Profil. Odeon O — 9143/45.

Mozarts Jupiter-Sinfonie (die ihren Titel übrigens erst nach Mozarts Tode erhalten hat) ist von Ernest *Ansermet* mit dem Orchester der Romanischen Schweiz aufgenommen worden. Für unsere verwöhnten Ohren hält das Orchester den Vergleich mit den besten deutschen oder italienischen Kapellen nicht aus. Ansermet musiziert mit romanischer Beweglichkeit und vielen Freiheiten in der Dynamik. Vor allem liebt er eigenmächtige Sforzati. Man steht einer sicher interessanten Auffassung Mozarts gegenüber, die eine Haltung besitzt, die unsere Achtung verdient, die uns jedoch nicht befriedigt. Das soll keine Verkleinerung der Dirigentenpersönlichkeit Ansermets sein, aber der ständige Gast in den Berliner Philharmonischen Konzerten wird selbst den höchsten Beurteilungsmaßstab auch für eine so bedeutsame Plattenaufnahme fordern.

Odeon O — 8778/81.

Eins der meistgespielten zeitgenössischen Werke, die Salzburger Hof- und Barockmusik von Wilhelm *Jerger*, wurde vom Komponisten (der ein vortrefflicher Dirigent ist) mit dem Kammerorchester der Wiener Philharmoniker auf einer Platte festgehalten — ein liebenswürdiges Tonstück, das in dieser sauberen Aufnahme unmittelbar anspricht. Electrola E 1325.

Eine Suite aus Manuel *de Fallas* Ballett „Der Dreispitz" zeigt in der fesselnden Darbietung durch Fritz *Lehmann* die Frische dieser Musik, die in ihrem Kern auf spanische Volkskunst zurückgreift. Das Brüsseler Radio-Orchester meistert die hohen Anforderungen der Partitur. Ergänzend bringt Lehmann die Pantomime „Liebeszauber", ein in der Eigenart der Stimmung ungemein starkes Werk. Odeon 9140/41.

Den 1. Satz des Streichquartetts in c von *Brahms* spielt das *Breronel-Quartett* kraftvoll und doch weich im Klang, überaus klar in der Phrasierung, kurz: es ist ein Singen auf edlen Streichinstrumenten. Die Werktreue und das Vertiefen in den Geist der Brahmschen Musik verdienen Beachtung. Grammophon LM 67785.

Guila *Bustabo,* die junge Geigerin, vereinigt vollendete Virtuosität glücklich mit starkem Empfinden. Davon legt ihre Wiedergabe der Pantomime von de Falla ebenso Zeugnis ab wie der Vortrag der Habanera von Sarasate. Eine eindrucksvolle Geigenplatte! Columbia LWX 363.

Mit bemerkenswerter Virtuosität gestaltet der Pianist Cor *de Groot* das Impromptu in Es von *Schubert.* Der Klavierklang läßt allerdings aufnahmetechnisch hier zu wünschen übrig. Echte Empfindung bricht bei der Wiedergabe von zwei Moments musicaux durch. Odeon O— 8777.

Benjamin *Gigli* singt den Bajazzo-Prolog, höher transponiert, aber mit dem Schmelz der Stimme, der eben alles kennzeichnet, das Gigli vorträgt. Aus Grundsatz ist es natürlich anfechtbar, daß bekannte Opernarien für andere Stimmlagen transponiert werden. Da herrschen bisher noch andere Regeln als beim Klavierlied. In diesem Falle war wohl die Forderung des Tonfilms „Lache, Bajazzo" bestimmend, aus dem Gigli mit überlegener Meisterschaft Millöckers Glückswalzer gleichfalls auf die Platte bannt.

Electrola DB 7623.

Den *Bajazzo-Prolog* gestaltet auch Hans *Wocke,* stark im Ausdruck, aber auf der Schallplatte noch nicht letzte Erfüllung. Der Verzicht auf die Bühnenwirkung fordert eine ungeheure Intensivierung in jeder Hinsicht vom Sänger, eben eine spezifische Mikrofoneinstellung. Die große Rigoletto-Arie „Feile Sklaven" zeigt die sängerischen Fähigkeiten Wockes im besten Licht.

Odeon O — 3620.

Unter den Neuaufnahmen nimmt das Duett aus Tannhäuser „O Fürstin" mit Maria *Reining* und Max *Lorenz* eine Sonderstellung ein. Hier sind zwei herrliche Stimmen für eine ihnen gemäße Aufgabe eingesetzt und ihr hinreißendes Musizieren wird von den Wiener Philharmonikern unter Moralt prachtvoll ergänzt.

Electrola DB 7624.

Eine der in ihrer Zeit (frühes 17. Jahrhundert) berühmtesten Arien Claudio *Monteverdis,* das „Lamento di Arianna" wird von Gabriella *Gatti* mit großer Einfühlung in den Stil des Werkes einer versunkenen Zeit gesungen, begleitet vom Orchester der E. J. A. R. Es ist eine Aufnahme, die dem Musikfreund einen interessanten Einblick in die Anfänge der Oper als Kunstgattung vermittelt und die darüber hinaus Wert als musikgeschichtliches Anschauungsmaterial besitzt.

Siemens Spezial LM 67940.

Mit der Arie der Marie aus *Smetanas* „Verkaufter Braut" stellt sich Hilde *Singenstreu* erstmalig auf der Schallplatte vor, ansprechend in der Gestaltung, aber noch nicht überzeugend in

der speziellen Platteneignung, die ihre eigenen Gesetze hat. Der lichte Sopran der Künstlerin braucht vielleicht auch nur eine gewisse Mikrofonerfahrung. Grammophon L 62834.

Ganz aus dem Geist der Musik formen auch Tresi *Rudolph* und Hugo *Meyer-Welfing* zwei Duette aus „La Traviata". Das Melos Verdis kommt beiden Stimmen entgegen, so daß im Verein mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses eine schöne Aufnahme entstanden ist. Odeon O — 3611.

Die wundervolle Baritonstimme Sven-Olof *Sandbergs* kommt in zwei *Schubertliedern* (Wohin? und Das Wandern) nicht voll zur Geltung, weil die Lage anscheinend für die Platte zu tief gewählt ist. Dabei wird mit Raucheisen am Flügel prachtvoll musiziert. Odeon O — 4640.

Die große Gesangskunst Erna *Bergers* steht im Dienste zweier Lieder aus Franz *Grothes* Tonfilm „Die schwedische Nachtigall". Vor allem das Lied der Nachtigall ist der Stimme der Künstlerin bestens angepaßt. Der Komponist leitet das begleitende Orchester, das die virtuosen Koloraturen wirksam stützt. Telefunken E 3264.

Die gefeierte Erna *Sack* trägt Schuberts und Mozarts Wiegenlieder vor, leider nicht einfach genug und bei Mozart an einigen Stellen wenig schön geschmiert. Es scheint, daß für die Meisterin der Koloratur der Volkston schwerer zu treffen ist als der Arienton. Telefunken A 10454.

Die lyrische Tenorstimme Anton *Dermotas* entfaltet sich in Operettengesängen von *Lehar*, publikumsicher, aber vom Standpunkt der Gesangskunst nicht in allem gerechtfertigt (Dein ist mein ganzes Herz). Telefunken A 10455.

Ein Wiener Stimmungssänger, Albert *Emmerich*, erneuert das Hobellied aus *Raymunds* „Verschwender" — ehemals ein Weltschlager im guten Sinne. Die Vertonung Conradin Kreutzers hat ihre eigenen Reize. Columbia DW 4915.

Leichteste Kost veredelt Trante *Rose* durch ihre gepflegte Stimme und den ebenso gepflegten Vortrag, während die vorgetragenen Operettenlieder *Schröders* aus „Hochzeitsnacht im Paradies" in ihrer Haltung schon sehr auf der Grenze des Tragbaren stehen. Imperial 19212.

Walzerlieder von Johann *Strauß* (Nacht in Venedig und Zigeunerbaron) hört man von dem Wiener Tenor Ernst *Kurz*, wobei die Reize der köstlichen Musik im Vordergrund stehen. Imperial 19196.

Ein Querschnitt aus Nico *Dostals* Operette „Manina" macht mit einem Erfolgswerk unserer Tage bekannt. Es ist musikalisch anspruchslos und man ist erstaunt, wie wenig die gefeierten Künstler der Operettenbühne gesanglich vor dem Schallplattenmikrofon standhalten (mit Ausnahme von Herbert Ernst Groh). Auch hier müßte ein strenger Maßstab angelegt werden, trotz der vielleicht auch jetzt vorhandenen Nachfrage. Odeon O — 3621.

Das Marschlied nimmt in der Musik des Kriegsalltages einen breiten Platz ein. Man tut daher gut, diese Gattung nicht zu übersehen. Uns liegt vor ein neues Lied der Artillerie „Kanoniere", von Norbert *Schultze* mitreißend vertont und von einem Luftnachrichten-Musikkorps unter E. *Kiesant* entsprechend vorgetragen. Kristall 2164.

Besprochen von Herbert *Gerigk*.

Das Musikleben

Berliner Oper.

Das bedeutendste Berliner Opernereignis der letzten Zeit war die Wiederbelebung einer *Nicolai*-Oper in der *Staatsoper*, die als weithin beachtete Aufführung vonstatten ging. Hinter dem wohl aus theaterpraktisch zweckmäßigen Gründen gewählten, etwas operettenhaften Titel *„Mariana"* verbirgt sich der „Proscritto", jenes Werk aus der italienischen Zeit des Schöpfers der „Lustigen Weiber", mit dem der deutsche Meister noch einmal jenseits der Alpen sein Glück machen wollte. Die Geschichte dieser Oper ist zum guten Teil eine Geschichte des Mißgeschicks ihres Schöpfers, angefangen von dem Fiasko der Mailänder Uraufführung bis zu der mehr oder weniger erfolglosen Wiener Wiederbelebung zu Lebzeiten des Meisters und der langen Zeit ihrer Vergessenheit. Bedurfte es noch eines Beweises, das musikdramatische Genie Nicolais auch vor seiner großen *deutschen* Tat zu erhärten, so ist er mit dieser Uraufführung, die der Reichsstelle für Musikbearbeitungen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zu danken ist, glänzend gelungen. Denn in der von dem Nürnberger Intendanten Willi *Hanke* und seinem Mitarbeiter Dr. Max Loy besorgten Neufassung, die bis auf einige Nahtstellen eigener musikalischer Zutaten und Übergänge mit Pietät und Werktreue, außerdem aber mit glücklichem Sinn für dramatische Straffung erfolgte — die nach Italien verlegte Handlung mit ihrem aus der privaten in die politische Sphäre gerückten Heimkehrerschicksal ist mit teils neuem Text auf ein Vorspiel und zwei Akte konzentriert worden — lebt die unverfälschte Atmosphäre der italienischen vorverdischen Oper mit Kantilenenschönheit, dramatischem Schwung und sicherem Ensemblebau, kündet sich aber auch schon — wenigstens in nuce — in der instrumentalen Durchformung, in manchen beseelten Bläserakzenten, in der Ausdrucksvertiefung des Gesamtgehaltes eine Vorahnung des deutschen Stiles an.

Wir finden hier eine charakteristische Parallele zu dem jungen Wagner, der mit dem „Liebesverbot" ebenfalls gleichsam mit nachtwandlerischer Sicherheit sich den italienischen Stil seiner Zeit aneignete und ihn mit einem dramatischen Feuer explizierte, das seinesgleichen suchte. In beiden Fällen spürt man auch unter dem fremden Gewande die Klaue des Löwen, aber sie schlug erst zu, als beide Meister sich ganz bewußt zum Deutschtum in der Musik bekannten und damit in die durch Weber auch stilistisch klargelegte nationale Richtung in der dramatischen Musik einreihten. Es ist ungemein aufschlußreich, an solchen entwicklungsgeschichtlich wichtigen Beispielen die Unterschiede der damaligen Nationalstile zu erkennen und damit letztlich Sinn und Bedeutung des langjährigen Kampfes um die deutsche Oper. Auf der anderen Seite versteht man heute so manches Urteil der Zeitgenossen, so z. B. auch das über den „Proscritto", der den einen zu deutsch, den anderen zu italienisch er-

schien. Man hatte damals zweifellos feinere Ohren für die wesensbedingten Stilmerkmale in der Musik, die, von der italienischen Blickrichtung aus, sich plastischer, klarer und sinnfälliger in den italienischen Opern der Zeit, vom deutschen Standpunkt aus sich eindeutiger in der romantischen Oper dokumentierten.

Über diese im wesentlichen historische Problematik hinaus, die ein Werk wie die „Lustigen Weiber" erst in das rechte Licht setzt, kommt der Wiederbelebung des „italienischen" Nicolai das Verdienst zu, die Schöpferkraft des Meisters auch vor seinem entscheidenden Beitrag zur deutschen Oper hervorgehoben und einen wesentlichen Einblick in die musikdramatische Entwicklungsgeschichte der beiden großen Musiknationen gegeben zu haben.

Die Handlung, durch die trotz der Umformung noch ein gut Teil der zeitgenössischen italienischen Textschablone hindurchblickt, kristallisiert sich um jene Mariana, die Frau des Verbannten und neue Gattin seines Feindes. Beide Männer sind Häupter feindlicher Adelsgeschlechter, und der wenig trostvolle Freitod der Titelheldin versöhnt die Nobili. Dieses Geschehen entbehrt gleichwohl nicht starker dramatischer Spannungselemente, die namentlich Johannes *Schüler* am Dirigentpult in glutvolles musikalisches Leben umsetzte. Überhaupt war die von Wolf *Völker* mit dem Sinn für die Erfordernisse der großen Oper inszenierte und von Edmund *Erpf* in einen prachtvoll-monumentalen Bildrahmen gespannte Aufführung festlich, glanzvoll und in den Leistungen des Orchesters, der Solisten und des von Gerhard Steeger betreuten Chores gleich eindrucksmäßig. Hilde *Scheppans* dramatisch beseelte, in Gesang und Spiel leidenschafterfüllte Mariana, Ludwig *Suthaus'* strahlkräftiger Tenor und Willi *Domgraf-Faßbaenders* stimmprächtiger Bariton sind da an erster Stelle zu nennen. Neben ihnen verbürgten Joseph Greindl, Erich Witte und Benno Arnold in einem ausgeglichenen Ensemble den berechtigten starken Erfolg der Aufführung, der auch dem Werke zugute kommen dürfte.

Mit einem glücklichen Griff in die nicht gerade ergiebige, dafür aber stets um so dankbarer begrüßte Sphäre der neuen musikalischen Lustspieloper wartete die *Volksoper* auf. Ermanno *Wolf-Ferraris „Vier Grobiane"*, das bald 40jährige Frühwerk des deutsch-italienischen Meisters rufen auch heute die Wirkung einer durch eine bald zärtlich-schmeichelnde, bald spritzig-charakterisierende Sanglichkeit und Instrumentation gewürzten musikalischen Heiterkeit hervor, die den Werken dieses vielleicht letzten Meisters der Buffa von jeher ihren eigenen Reiz und Schimmer gaben. In der beherzt, aber stets geschmackvoll ausgespielten Komik der von Hans *Harleb* inszenierten Aufführung dominierte das Quartett der polternden, schließlich aber doch durch Schönheit und Weiberlist genasführten Grobiane, die Hans *Hofmann*, Wilhelm *Schmidt*, Willi *Sahler* und Franz *Notholt* mit geschickt dosiertem, stimm- und spielfrohen Humor gaben. Die lustigen und listigen Weiber waren bei der kapriziösen Ingeborg *Schmidt-Stein*, der naiv-drolligen Gerda Maria Cornelius, der anmutigen Gertrud Lüking und der ingrimmig duldenden Gerda Baakes-Bolitsch bestens aufgehoben. In dem Ensemble, das sich in der hell und fröhlich stilisierten Bühnenstaffage von Walter Kubbernuß tummelte, fiel Ernst Kurz durch lyrische Tenorleichtigkeit auf. Unter Ernst *Senffs* beschwingter Stabführung musizierte das Orchester mit spürbarer Freude an dieser dankbaren und mit herzlichem Beifall aufgenommenen feingliedrigen Klangwelt.

Eine glanzvolle *Tannhäuser*-Aufführung in der *Staatsoper* war der Rahmen für das Jubiläum der 25jährigen ununterbrochenen Zugehörigkeit von Heinrich *Schlusnus* zur Staatsoper. Der Führer hatte seine Verbundenheit mit diesem Künstler und damit der ganzen deutschen Künstlerschaft durch die Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft bekundet, und die Staatsoper bereitete ihrem Meistersänger, der an diesem Abend zum 100. Male den Wolfram sang, bei offener Bühne eine eindrucksvolle Ehrung, die in Ansprachen von Generalintendant Staatsrat Tietjen und Rudolf Bockelmann gipfelte. Die Herzlichkeit, mit der Heinrich Schlusnus von dem voll besetzten Hause gefeiert wurde, bewies, daß sich das deutsche Opernpublikum der einmaligen künstlerischen Leistungen bewußt ist, die dieser vornehme Sänger, seit Jahrzehnten Inbegriff edelster deutscher Belkantokunst, als Besitzer und verantwortungsbewußter Verwalter einer der herrlichsten Baritonstimmen unserer Zeit im ständigen Einsatz für die höchsten Werke der deutschen Musik vollbracht hat.

Von den Operngastspielen der letzten Zeit bleiben eine „Maskenball"- und eine „Zauberflöten"-Aufführung im *Deutschen Opernhaus* haften. Als Renato konnte der kroatische Bariton Dragusin *Sostarko* einen ungewöhnlichen Erfolg buchen, der ebenso dem männlichen Baritonwohllaut einer ungewöhnlich schönen Stimme wie der Kultur eines dramatisch durchbluteten Schöngesanges zu danken ist. Als Sarastro begeisterte der Münchener Staatsopern-Bassist Georg *Hann* durch sein fülliges, bis in die tiefste Stimmregion leicht und mühelos geführtes Organ und eine kluge, den Mozart-Stil überzeugend meisternde sängerische Gestaltung.

An gleicher Stätte verlieh Mario *Rossi*, einer der führenden Operndirigenten Italiens, einer *Rigoletto*-Aufführung jene immer wieder beglükkende Einheit einer peinlich genauen Abstimmung auf die Erfordernisse der Bühne und der intensiven Durchleuchtung des Orchesterparts, wobei die nicht alltäglich breiten Zeitmaße des Ariengefüges hervorgehoben werden müssen.

Hermann Killer.

ALTENBURG (Thür.). Die Spielzeit 1942/43 wurde unter der Stabführung G. *Schwiers* mit einer „Lohengrin"-Aufführung eröffnet, die den Gastregisseur A. Röser als eine beachtliche nachschöpferische Persönlichkeit erkennbar werden ließ. Die Aufführung gipfelte solistisch in M. Weiland, deren Elsa durch den künstlerisch fein ausgewogenen Einsatz ihrer ausdrucksprühenden Stimme bestach. Zu den gelungensten Darbietungen zählte ferner (unter Kapellmeister W. *Borrmanns* Leitung) Kienzls „Evangelimann", der in schauspielhaft verfeinernder Spielführung unter Dr. F. Rein eine ungemein expressive Bühnenform fand. Als einem Höhepunkt begegnete man zuletzt einer „Aida" von geradezu festspielmäßiger Prägung. Intendant E. *Bodart* erweckte die Partitur zu blühendster Klangschönheit. Oberspielleiter A. Deuter hatte dem Werk eine bezwingende Ausdrucksform gesichert. Neben einer etwas blasseren „Turandot" und der in einem

Sonderbericht besprochenen Bodart-Oper „Der leichtsinnige Herr Bandolin“ begegnete man in Lortzings „Waffenschmied“ und Rossinis „Barbier von Sevilla“ noch zwei Werken, deren Aufführung als Ganzes wohl bejahenswert war, ohne jedoch das hochkünstlerische Niveau der oben hervorgestellten Werke zu erreichen.

Rudolf Hartmann.

CHEMNITZ. Von dem Streben der zeitgenössischen Komponisten, zu einem neuen Opernstil zu gelangen, zeugten die vier Neuheiten von *Borries, Vollerthun, Gerster* und *Mulè*, die das Chemnitzer Opernhaus in den vergangenen Monaten aufführte. Wenn auch die Wege verschieden sind, so stimmen doch die vier Opernschöpfer darin überein, daß sie in ihren Stoffen das Außerwirkliche, Übersinnliche meiden, in der Form sowohl die Nummernoper wie das leitmotivische Musikdrama ablehnen, daß sie ferner dem Sprechgesang den Vorzug vor der kantablen Gesangslinie geben und das Schwergewicht auf eine reiche Orchesterbehandlung legen.

Fritz *von Borries* strebt in seiner ethisch gehaltvollen Freiheitsoper *„Magnus Fahlander“* nach einer Synthese von volkstümlicher Erfindung und fortschrittlicher Tonsprache; lebt sich jene in wuchtigen Marschweisen, hymnischen Chorszenen, einer schwungvollen Ballettmusik aus, so diese in einer von Reger inspirierten Chromatik, Modulationsfreude und Polyphonie und einer treffsicher charakterisierenden Instrumentation. — Wie Magnus Fahlander seine Mitkämpfer dazu erzieht, das „Wir“ über das „Ich“ zu stellen, so demütigt sich in Georg *Vollerthuns* neuester Oper *„Das königliche Opfer“* Königin Luise vor Napoleon, um für ihr Vaterland einen milderen Frieden zu erreichen. Oswald *Schrenk* hat in seinem Libretto die Vorgänge von Tilsit mit einer geschichtlichen Treue dargestellt, die sich oft bis auf den Wortlaut der Äußerungen der Hauptpersonen erstreckt. Diese stehen also im hellen, ja allzu hellen Licht der noch nicht weit zurückliegenden Geschichte, und das Politische, also das verstandesmäßige Element herrscht so stark vor, daß sich die Musik als Sprache des Gefühls kaum ausbreiten kann. So beschränkte sich auch Vollerthun auf eine ausdrucksgemäß deklamierende, sich selten zum Ariosen erhebende Wortmelodie, die von Chören, Sololiedern, einem Septett und orchestralen Zwischenspielen, darunter einem umfangreichen Ballett, wohltuend unterbrochen wird. — Wieder in einer anderen Beleuchtung erscheint der Gemeinschaftsgedanke in Ottmar *Gersters „Hexe von Passau“*. Auch in dieser wirkungsstarken Handlung, die Richard *Billinger* gestaltete, opfert sich eine charaktervolle Frau, um die bäuerlichen Rebellen zum siegreichen Kampf gegen die geistlichen Unterdrücker zu entflammen. Im Gegensatz zu seinen früheren Opern verzichtet Gerster auf sinnliche Melodik und führt streng eine archaisierende Musik durch, die, von alten Chorälen und Volksweisen befruchtet, mit ihrer herben, stark dissonierenden Stimmführung und ihrer alles andere als klangschwelgerischen Instrumentation das Zeitkolorit und die tragische Grundstimmung eindrucksvoll wiedergibt. Wie v. Borries, so erstrebt auch Gerster Einheitlichkeit großer Abschnitte, indem er jede Szene nach Inhalt und Stimmung in sich geschlossen auskomponiert.

Wie weit sich auch heutige Italiener von der Pflege schöner Gesangslinien entfernt haben, erkannte man an Giuseppe *Mulès* „Liolà“, einer Buffooper, der der Übersetzer Ludwig *Leschetizky* den vielsagenden Titel *„Hahn im Korbe“* gegeben hat. Das Buch lehnt sich an eine sizilianische Bauernkomödie von Pirandello an, in der der berühmte Ironiker das Thema vom „Schrei nach dem Kinde“ mit dem Motiv freiwilliger Hahnreischaft verbindet: Ein alter sizilianischer Bauer, dessen Reichtum so groß ist wie die Kraft seiner Lenden klein, und dessen Sehnsucht nach einem Erben über alle Vorurteile siegt, treibt sein junges Weib dem Schürzenjäger Liolà in die Arme; aus Dankbarkeit, daß er nun endlich Aussicht auf Kindersegen hat, baut er dem dörflichen Don Juan, seiner Braut und seinen Kindern (aus früheren Liebschaften!) ein warmes Nest. Mulè, der bei Palermo geboren und jetzt Direktor des Kgl. Konservatorium Santa Cecilia in Rom ist, fehlt es nicht an Erfindung. Seine Musik zeigt manche schöne melodische Ansätze, doch weiten sie sich nicht zu sich wölbenden Melodiebögen, sondern gehen in ein flüssiges Parlando über. Auch hier keine geschlossenen Formen, sondern locker gebaute Szenen. Nur die den Hahn und seinen Hühnerhof entzückend schildernde Ouvertüre, die in ihrer Beschwingtheit an Wolf-Ferrari erinnert, zeigt Bindung an eine größere Form. Mulès Harmonik liebt mehrschichtige, kräftig dissonierende Akkorde, und die Manier der Sekunden-, Quarten- und Quintengänge, doch ist sie Ausdruck einer freien Tonalität. Seine Instrumentation mischt mit feinem Farbensinn duftige Klänge mit auftrumpfenden dramatischen Akzenten. Alles in allem ein beachtliches Werk, das von einem persönlichen Stil zeugt. Für seine deutsche Erstaufführung setzte sich GMD *Leschetizky* ein, nicht nur als sinngetreuer und den Rhythmus und Tonfall sorgfältig beachtender Übersetzer, sondern auch als feinfühliger Interpret der Partitur, während Dr. *Tutenberg* sich um die lebendige Inszenierung verdient machte. Die übrigen Neuheiten inszenierte mit reichen Mitteln Intendant Dr. *Schaffner*. Leschetizky dirigierte „Das königliche Opfer“, Rudolf *Kempe* „Magnus Fahlander“ und „Die Hexe von Passau“.

Besonderer Pflege erfreut sich die höhere Tanzkunst, seitdem Ballettmeister Herbert *Freund* die Tanzgruppe zum anspruchsvollen Tanzspielen erzogen hat. Mit ihr konnte er an einem Abend neben Dvoraks Slawischen Tänzen und Schumanns Karneval die Tanzlegende „Kirmes von Delft“ von Hermann *Reutter* aufführen. Wie die melodische und rhythmische Eigenart dieser Musik, ihre altertümelnden Bauerntänze, eine schöne Liebesballade, eine Passacaglia und sonstige Variationskünste aufhorchen lassen, so fesselte auch die Choreographie Freunds, der die rhythmischen Elemente und die melodischen Linien in ausdruckhafte Gebärden umdeutete. Mit der gleichen, immer vom Musikalischen gesteuerten Phantasie inszenierte Freund auch Helmut *Degens* Ballett „Der flandrische Narr“, *de Fallas* „Liebeszauber“ und *Casellas* „Gestohlenes Bilderbuch“. Den ersten Abend dirigierte Rudolf Franke, den zweiten Rudolf Kempe, beide mit verständnisvoller Einfühlung.

In guten Neueinstudierungen sahen wir noch „Lohengrin“, „Arabella“, „Ariadne auf Naxos“, den „Liebestrank“, die „Bohème“ (einmal mit den Gästen Maria Laurenzi, Mario Filippeschi, Mario Basiola und dem Maestro Angelo Questa) und „Rigoletto“ (einmal mit Basiola in der Titelrolle und Angelo Questa am Pult). In all diesen Werken, den alten wie den neuen, leisteten unsere Sänger und Musiker Hervorragendes; ihre Kunst im einzelnen zu würdigen, verbietet leider der Mangel an Raum.

Eugen Püschel.

KARLSRUHE. Eine völlige Neuinszenierung von Puccinis „Bohème“ am Badischen Staatstheater verdient vor allem vom Blickpunkt der Regie und des Bühnenbildes aus erhöhte Aufmerksamkeit. Carl Heinz *Krahl* ist ein durchaus eigenschöpferischer Spielleiter, der oftmals bis hart an die Grenze des Experiments geht, dies jedoch immer mit Geschick und Erfolg. Der Künstler meidet hier die naturalistische Linie, er sucht und findet Milieu und Stimmung, wodurch die erforderliche Atmosphäre geschaffen wird, um den Zuschauer vom ersten bis zum letzten Augenblick unmittelbar zu fesseln. Ganz prachtvoll z. B. die vorzüglich in den Raum hinein komponierte Bewegung der Menge im zweiten Bild. In gleicher Weise erfuhren aber auch die charakteristischen Stimmungswerte der Partitur durch Otto *Matzerath* eine ganz hervorragende Belichtung. Matzerath verlieh der Interpretation eine ausgesprochen persönliche Prägung und schenkte uns eine Aufführung, die alle Erwartungen übertraf. Auf der Bühne nennen wir Else Blank als Mimi und Werner Schupp in der Partie des Rudolf. Heinz-Gerhard Zirchers architektonisch gut geschaute Bühnenbilder bildeten den künstlerischen Hintergrund. *Richard Slevogt.*

KÖLN. Im Opernhause gastierte eine *Wiener* Kammertanzgruppe der Reichshochschule für Musik und interpretierte Werke von Mozart bis Johann Strauß nach der Choreographie Grete *Wiesentals,* lebensvolle und farbenfreudige Leistungen, die viel Beifall fanden. Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen“ mit den Bildern des Leipzigers Heinz Helmdach, geleitet von Günter Wand, entzückten wieder durch ihre kristallklare musikalische Sprache und die Feinheit der Gestaltung.

Die Staatsoper hatte von der zum 80. Geburtstag von Richard *Strauß* bevorstehenden Gesamtschau seines musikdramatischen Wirkens die Ballettpantomime *„Josephs-Legende“* unter der klar disponierenden Stabführung Rudolf *Moralts* mit der noch von Heinrich Kröller herrührenden, durch Willy Fränzl neu aufgefrischten Choreographie vorweggenommen und damit den vorbildlich gestaltenden Tanzkräften unsres Ensembles erwünschte Gelegenheit zu schöner künstlerischer Entfaltung gegeben. Unter den zahlreichen verdienten Trägern der wohlgelungenen Aufführung seien Erwin Pokorny (als Joseph), Hedy Pfundmayr (als das Weib Potiphar) und Juila Drapal (als Sulamith) besonders hervorgehoben, um die sich andre Sterne des Ballettensembles gleich vorzüglich gruppierten. — Dann aber hat die Staatsoper auch zum Verdi-Jubiläum schon vorgearbeitet, und zwar mit dem neustudierten *„Troubadour“*. Auch hier hatte Rudolf *Moralt* die Führung inne. Beste Kräfte waren aufgeboten: an ihrer Spitze stand Elena *Nikolaidi* in der Rolle der Zigeunerin Azucena, daneben die Leonore von Hilde *Konetzni,* das feindliche Brüderpaar mit Helge *Roswaenge* und Carl *Kronenberg.* Neue Bühnenbilder (mit gewaltigen Bauten, mit über die Bühne gezogenen Brücken und Balken) lockten das Interesse auch fürs Auge lebhaft an. *Hermann Unger.*

KREFELD. Fußte der Spielplan des Jahres 1941/42 ausschließlich auf Werken, die von jeher zum eisernen Bestand einer mittleren Bühne vom Range des Krefelder Hauses gehörten, so umfaßt der des laufenden Theaterjahres einige Neuheiten. Der erste Versuch galt einem Werk Herbert *Trantows: „Antje“,* das als „bäuerliche Spieloper“ mit dem Zusatz, die Handlung vollziehe sich „im deutschen Osten der Gegenwart“, auf dem Programmzettel gekennzeichnet wird. So sehr die Zeitnähe natürlich zu begrüßen ist, so problematisch erscheint das Werk auf der ganzen Linie bei genauerer Betrachtung. Nicht allein die Verdichtung eines Grundgedankens im schicksalhaften oder etwa im erheiternden Sinne fehlt, Trantows Dichtergabe reicht auch nicht zur blutvollen Zeichnung der Personen. Der Vorwurf bleibt rein in der privaten, dabei noch psychologisch unzureichenden Atmosphäre stecken. Diese weltanschaulich, wie dichterisch mißglückte Unternehmung vermag auch im Musikalischen nicht über gute Ansätze hinauszukommen, von einem zwingend fundierten Wort-Tonverhältnis ist Trantow weit entfernt. Es bedürfte einer grundsätzlichen Läuterung in Thematik, Instrumentierung und Kunst des Aufbaus, sollte die Sprache des Komponisten künftig nicht ungehört verhallen. Die Wiedergabe des Werkes durch die Krefelder Kräfte, Elly *Voelkel* in der Titelpartie voran, zeugte von ehrlichem Bemühen. Musikdirektor W. *Richter-Reichhelm* am Pult und Dr. Heinz *Robertz,* der szenische Leiter, versuchten, Musik und Bühne in Einklang zu bringen.

Die zweite Erstaufführung für Krefeld hatte weit größeren Erfolg: Norbert *Schultzes,* „Schwarzer Peter“, den wir seit Jahren erwarteten. Ballettmeister W. Kujawski als Regisseur und Fritz Huhnen, der Bühnenbilder, riefen alle Geister der guten Laune und des Humors wach, das liebenswürdige, unverbildet daherfließende volkstümliche Musiziergut zu versinnbildlichen. Das Entzücken der „großen und kleinen Leute“ wuchs durch die Hingabe der Sänger ans Werk. — Als Eröffnungsvorstellung der Spielzeit hatte es Smetanas *„Verkaufte Braut“* gegeben, es folgte im Dezember „Die Entführung aus dem Serail“, die sich in phantasievollem Bühnenrahmen präsentierte und feinhörig im Klanglichen (Städt. MD Richter-Reichhelm) ausgewogen war. Unter den Darstellern fiel dem Bassisten Peter *Schäfer* in jedem der genannten Werke eine dankenswerte Aufgabe zu, in „Zar und Zimmermann“ durch einen sehr gewandten van Bett noch gesteigert. Fesselnd war das Auftreten des stimmbegabten, strebsamen H. *Nillius* im „Bajazzo“ und in „Cavalleria rusticana“. Ein großer Tanzabend bot dem Ballet Gelegenheit, in vier Ur- bzw. Erstaufführungen (zwei einheimische Komponisten einbegriffen), seine spezielle Neigung zur Parodie zu entfalten; problematisch blieb der Versuch, Brahms' „Liebeslieder“ neben dem Soloquartett und der vierhändigen Klavierbegleitung noch zusätzlich tänzerisch interpretieren zu wollen. Marg. Deneke und Peter de Heer sind die großen Begabungen der Tanzgruppe. — Die leichte Muse huldigte Lehar, Kollo, Künneke und Millöcker. Zentral steht hier jedesmal die Sopranistin Trude Wüsten, die darüber hinaus ebenso in der Lage war, eine ausgezeichnete Konstanze auf die Bühne zu bringen. *Hermann Stoffels.*

ROM. Die römische Königl. Oper hat kürzlich den *„Ring des Nibelungen“* in schneller Aufeinanderfolge seiner vier Teile, in glanzvoller Besetzung und unter starkem Zuspruch der Opernfreunde mit großem Erfolge herausgebracht. Die Musik leitete mit überlegener Partiturkenntnis, in männlich kraftvoller Weise und mit starkem Musikgefühl Tullio *Serafin,* gegenwärtig einer der besten Wagnerdirigenten nicht nur in Italien. Zwei tragende Rollen waren mit deutschen Kräf-

ten ersten Ranges besetzt: Anny *Konetzni* begeisterte als Brünnhilde durch ihre strahlende Stimme und ursprüngliche Darstellungsbegabung. Geradezu unübertrefflich Karl *Hartmann* als ein Siegfried, der seinen leuchtenden Tenor immer dem seelischen Ausdruck dienstbar machte und in der Todesszene tief ans Herz griff. Die übrigen Rollen stellten erste Kräfte des Hauses: An den ersten zwei Abenden *Pasero* den Wotan mit fülliger Tongebung und majestätischer Haltung; im Siegfried wurde er — der Grund war nicht recht ersichtlich — durch Giovanni *Inghilleri* ersetzt, der seinem großen Vorbild erfolgreich nacheiferte. Erhaben und unwiderstehlich Maria *Benedettis* Fricka. Die Sieglinde wurde von Jolanda *Magnoni* mit jugendlichem Reiz und stetiger, unverbrauchter Stimme gestaltet, der Siegmund von Fiorenzo *Tasso* lebendig gespielt und mit frischem, hellem Tenor gesungen. Ausgezeichnete Typen waren ferner der finstere, tragisch gesehene Alberich Afro *Polis*, der von Giuseppe *Neri* machtvoll und unheildrohend hingestellte Hagen, Fiorenzo *Tassos* beweglicher Loge, der von Giuseppe *Nessi* treffend kläglich nachgeschaffene Mime; dazu je drei erlesene Nornen und Rheintöchter und die von Maestro Conca klangschön und unfehlbar schlagfertig eingeübten Chöre. Als Spielleiter wirkte — wohl erstmals auf dem heißen Boden der Königl. Oper — der Florenzer Generalindentant Mario *Labroca*, der sich in dieses Fach, seit er die Leitung des Teatro Comunale am Arno übernommen hat, mit bemerkenswerter Begabung eingearbeitet hat. Er fühlte sich in die dem Romanen an sich fern liegende germanische Mythenwelt fast durchweg klug ein und entwickelte das Spiel sichtlich aus der Musik und nach Wagnerschen Darstellungsgrundsätzen. Leider entsprach der von Nicola Benois entworfene Bühnenrahmen mannigfach den Vorschriften des Meisters nicht. — Die römischen Opernfreunde, deren Mehrzahl sich seit Jahrzehnten zu dem Grundsatz „Verdi *und* Wagner bekennt, ließ sich von der Tetralogie stärkstens fesseln und jeweils erschüttern. Der Beifall war fast nach allen Akten beträchtlich, am Schluß der einzelnen Abende sogar meist stürmisch.

Mit der Wiederaufnahme von Strawinskys Oper „Die Nachtigal" hatte Egks Ballettpantomime „Don Juan von Zarissa" in der römischen Königl. Oper ihre erfolgreiche erste italienische Aufführung. Die Besucherschaft folgte den dramatischen Begebenheiten mit großer Spannung und war offenbar von der Musik, die sich den Vorgängen gewandt anschmiegt und durch rhythmische Mannigfaltigkeit auszeichnet, erheblich gefesselt. Vortrefflich die Wiedergabe, die mit Aurel M. Millos in der Titelrolle und Attilia Radice sowie Mirzda Capanna als Vertreterinnen der weiteren führenden Partien in Cipriano E. Oppos farbenschönen Bildern das Auge stark beeindruckte und deren musikalischer Teil von Oliviero de Fabritiis überlegen und beschwingt geleitet wurde. Der Beifall war sehr herzlich, sodaß sich der anwesende Verfasser wiederholt zeigen mußte. Bei der Vorführung waren der deutsche Gesandte von Mackensen und verschiedene namhafte Vertreter der musikalischen Kreise Roms sowie viele Angehörige der einheimischen deutschen Kolonie anwesend. *Max Unger.*

Berliner Konzerte.

Als Gast der Berliner Philharmoniker bestimmte George *Ansermet*, der Genfer Meister, das Programm und die prachtvoll inspirierte Leistung des Orchesters, das unter dieser sachlich klaren und doch durchbluteten Führung in dem Concertino für Streichorchester von Pergolesi eine vollkommene Bekundung frühklassischer Instrumentalkunst gab und auch Liszts Faust-Sinfonie trotz aller Problematik des Werkes zu einem musikalischen Erlebnis eigener Art machte. Hier waren auch der Tenor-Solist Henk *Noort* und der treffliche Männerchor Rudolf Lamy am Erfolg beteiligt. Einen Höhepunkt meisterlichen Klavierspiels schuf mit der Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert Arturo *Benedetti - Michelangeli, in* dem Italien seinen jüngsten und zu höchstem Ruhm berufenen Pianisten besitzt.

Hermann *Abendroth*, der nunmehr Sechzigjährige, stellte wie so oft sein 2. Philharmonisches Konzert bekenntnishaft auch in den Dienst des zeitgenössischen Schaffens. Karl *Höllers* „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi", ein für Satzkunst und Musizierwillen seines Schöpfers typisches Werk, brachte er in seiner kraftvoll-wesentlichen Art ebenso zur Geltung wie Brahms 3. Sinfonie, während er bei Chopins f-moll-Klavierkonzert die vor allem den Bezirken zarter Lyrik zugewandte Klavierkunst von Hans *Priegnitz* feinfühlig unterstützte. — Das 4. *Karajan*-Konzert mit der Staatskapelle bewies mit der gleich überzeugend meisternden Wiedergabe von Strauß' „Don Juan" und Schumanns 4. Sinfonie die Spannweite und Eigenart des Dirigenten. Als lichter Mittelpunkt des Abends entfaltete Mozarts D-dur-Violinkonzert (KV 218) in der bestechend tonedlen Wiedergabe durch Siegfried *Borries* seine empfindungstiefe und ruhevolle Schönheit.

Das Städtische Orchester setzte sich unter dem umsichtig führenden, hinter das Werk zurücktretenden bulgarischen Dirigenten Zanko P. *Zankov* für das Schaffen des befreundeten Landes mit einer romantisch-illustrativen Ballade von *Bobtschewsky* ein. Eingänglichen Orchesterliedern des Dirigenten, der sich auch bei Gluck und Beethovens 2. Sinfonie als sattelfest erwies, verhalf Karin *Zankov* mit wohlgeschultem Sopran zu einem freundlichen Erfolg. — Japans führender Dirigent, Graf Hidemaro *Konoye*, der längst in unseren Konzertsälen Heimatrecht hat, zeigte in einem in Schumanns „Rheinischer" Sinfonie gipfelnden Programm mit dem Städtischen Orchester seine immer wieder bewundernswerte Einfühlung in den Geist der deutschen Musik. Als Cello-Solist erspielte sich Ferdinand *Danyi* in Dvoraks a-moll-Cello-Konzert die verdiente Anerkennung der Hörer. — Der jetzt als Leiter des Kiewer Musiklebens wirkende Wolfgang *Brückner* leitete ein Meisterkonzert von KdF mit temperamentvoll betonter orchestraler Sicherheit. Seine Vortragsfolge führte von den eklektisch-tonmalerischen „Dolomiten" des Italieners C. A. Pizzini zu Anton Bruckners 1. Sinfonie und gab in Liszts Es-dur-Klavierkonzert Dinu *Lipatti* Gelegenheit, gläserne Klarheit des Anschlages mit großliniger Virtuosität zu verbinden.

Im „Feierabend"-Zyklus des Städtischen Orchesters ließ Erich *Orthmann* in bewährter Gestaltungskraft mit der Gudrun-Ouvertüre die Kunst Felix Draesekes aufklingen und mit drei uraufgeführten illustrativ-schillernden Orchester-

stücken das Schaffen des kenntnisreichen Erich *Mirsch-Riccius*. In Mark *Lothars* fein getönten „Liedern der Kindheit" hatte der sorgsam formende Bariton Walter Hauck und im vielgespielten Es-dur-Klavierkonzert von Liszt der mit unbekümmerter Bravour spielende Erik *Then-Bergh* starken Erfolg. — Auch Gustav *Mannebeck*, der Stettiner Musikdirektor, war als sympathischer Dirigent der Feierabend-Konzerte zu Gaste. Hauptwerk war Schuberts 5. Sinfonie. Für Wagners „Wesendonck"-Lieder setzte Henny *Wolff* ihre reife Sopran-Kunst ein, während der bulgarische Pianist Sava *Savoff* Webers f-moll-Klavierkonzert mit einer oft ungewohnt akzentuierenden pianistischen Brillanz spielte.

Zwei Kammermusikabende der Staatsoper standen im Zeichen von Schubert und Brahms. Das ausgeglichene, tiefschürfende und auf klangliche Charakterisierung gestellte Musizieren der hervorragenden Instrumentalisten der Staatsoper, an der Spitze Konzertmeister Georg *Kniestädt*, Walter Lutz (Cello), sowie H. Berger, W. Kirch, H. Wigand und der mitwirkenden Pianisten Michael *Raucheisen* und A. M. Theopold schuf an beiden Abenden starke Eindrücke, die durch die adlige Liedkunst von Heinrich Schlusnus und den volltönenden Baß von Josef Greindl wesentlich unterstützt wurden. — Ein Trio mit berühmten Namen hat sich schnell die Gunst der Hörer erspielt. Max *Strub*, Gaspar *Cassado* und mit ihnen Adrian *Aeschbacher* vereinten ihr tonschönes Spiel und ihre reiche Solistenerfahrung zu kammermusikalischer Ensemblekunst, die vorerst noch von den Streichinstrumenten stärkere Impulse empfing. — Einen beträchtlichen Teil kammermusikalischer Veranstaltungen bestreitet Hermann *Diener* mit seinem Collegium musicum, das je nach Bedarf durch namhafte Künstler verstärkt wird. Im Barock und in der Klassik, immer aber in den Bezirken hoher Kunst in gleicher Weise zu Hause, gibt diese Musikvereinigung die Gewähr einer werkdienenden, dem Geist und Stil der Werke vertrauten Wiedergabe. So entsprach auch ein Abend für KdF mit Haydns Lerchenquartett und Beethovens Sextett der Höhenlage dieser Musiziergesinnung. — Die drei italienischen Künstler A. *Poltronieri* (Violine), A. *Valisi* (Cello) und L. M. *Magistretti* (Harfe), die sich zum *Trio Antico Italiano* zusammengeschlossen haben, erfreuten mit stilgerecht und echt italienischer Sanglichkeit dargebotenen Werken von Corelli bis Tartini.

Die „Gemeinschaft junger Musiker" setzte ihre Pionierarbeit für zeitgenössisches Schaffen durch die Aufführung eines Trios für Klarinette, Bratsche und Harfe von E. K. Fuchs und ein mehr durch leidenschaftliche Gefühlsakzente als durch Formkraft bemerkenswertes Trio für Klarinette, Bratsche und Cello von Fritz *Adam* fort. Die verdienstvollen Interpreten waren Prof. M. Saal (Harfe), Maria Forst-Jütte (Cello), A. Heinke (Klarinette) und H. A. Scholz (Bratsche).

Zu den bleibenden Eindrücken, die uns Chorveranstaltungen der letzten Monate vermittelten, zählt die Aufführung des „Deutschen Requiems" von *Brahms* durch den Deutschen Philharmonischen Chor und das Philharmonische Orchester unter der Leitung von Bruno *Kittel*. Hier war die geistige und klangliche Ausgewogenheit erreicht, bei dem der Werkgehalt unmittelbar zutage tritt. Treffliche Solistenleistungen boten dabei Tiana Lemnitz (Sopran), Karl Schmitt-Walter (Bariton) und der Organist Prof. Michael Schneider. — Mit völlig umgestalteten, d. h. von allen Hebraismen freien Text bot sich das beliebte Oratorium Georg *Schumanns* „Ruth" als ein auf altchinesischem Märchenboden spielendes „Lied der Treue" dar. Georg *Schünemann* hat mit kundiger Hand die Neufassung geschaffen, die unter Leitung des Komponisten und der bewährten Mitwirkung der Singakademie mit den Gesangssolisten Henny Wolff, Hildegard Hennecke und Paul Gümmer dankbare Aufnahme fand. — Der aus Mitgliedern zahlreicher Berliner Vereine gebildete „Bereitschaftschor" des Sängergaues Berlin stellte sein gemeinsam mit der Frauenchorgruppe veranstaltetes Konzert überwiegend in den Dienst zeitgenössischen Schaffens, das mit zwei uraufgeführten Kantaten vertreten war. Rudolf *Eisenmanns* „Deutscher Weg" zeichnet in sich steigender musikalischer Plastik auf romantischem Grunde den Aufstieg unseres Volkes nach klar gemeißelten Worten Heinz Schauweckers, während Robert Carl aus der Empfindungswelt des Krieges seine „Mütter und Söhne" (Text: Otto Mießner) mit eigenwüchsiger und oft eigenwilliger Tonsprache zu gestalten sucht. Unter der zielstrebigen Leitung von Hanns *Mießner* gaben Chor und Solisten (Milly Fikentscher-Willach, Hans Wocke) ihr Bestes.

In der „Stunde der Musik" begegnete man im *Stamitz-Quartett* einer mit bewußt gepflegtem Klanggefühl musizierenden Kammermusikvereinigung, die u. a. ein Streichquartett aus den Bezirken des der Brahms-Nachfolge verbundenen Berliner Komponisten C. *Kölle* spielte. Käte Heidersbach sang mit feinfühliger Nachgestaltung zur Begleitung E. Bohners Kilpinen-Lieder. — In der gleichen Veranstaltungsreihe wirkte Else C. *Kraus* mit ihrem klarlinigen Klavierspiel und die Sängerin Irina *Pirany* mit, deren Sopran sich weitgehend die Gesetze einer klug beherrschten und eingesetzten Belcanto-Kultur dienstbar gemacht hat. — Auch Eva Maria *Kaiser* erhielt in der „Stunde der Musik" Gelegenheit, sich als zwar noch etwas stürmisch bewegtes, aber in herzhaftem klanglichen Zugriff oft schon überzeugendes Klaviertalent zu zeigen, während Elisabeth *Schwarzkopf* anmutig Pfitzner-Lieder zur schmiegsamen Begleitung von A. Morgenroth sang. — Bei den „Jungen Künstlern" überraschte die Posener Sopranistin Tilla *Soltau-Klesper* durch liebevolle Einfühlung in Schumanns Gedankenwelt, während der Augsburger Geiger Erich *Keller*, den R. Bendler als Begleiter mit Eifer unterstützte, über die Technik noch erst zur künstlerischen Gestaltung vordringen müßte. — Im Zeichen der Förderung junger Talente steht auch eine von KdF veranstaltete Konzertreihe, die unter der sorgsam betreuenden Orchesterführung von Friedrich *Jung* mit dem jungen Geigentalent Alice *Schönfeld* bekannt machte. Sie spielte das leider so selten zu hörende charaktervolle e-moll-Violinkonzert von *Reznicek* mit warmem, geschmeidigen Ton und einer erfreulich sicheren Gestaltungskraft, sodaß man hier von einer Berufung sprechen kann. — Auch die junge Italienerin Pina *Carmirelli* meistert ihre Geige mit so offensichtlichen Vorzügen, daß der Erfolg der Erwartung Recht gab. Ihr großer, dunkler Instrumentalton, in dem man die Schule ihres Landes erkennt, wird mit einem Schwung des Vortrags eingesetzt, der bei aller Virtuosität stets im Rahmen einer gehaltvollen Kantilenenschönheit bleibt. — Mit virtuoser Geigenkunst aller Schattierungen brillierte der Rundfunkkonzertmeister F. v. *Szpanowski*, den Prof. Max Saal als Harfenmeister bei Spohr wirksam unterstützte.

Unter den Klavierkünstlern ist Erik *Then-*

Bergh schnell zum Begriff jugendlich-titanenhaften Spiels geworden. In der Meisterung der Technik und dem stürmischen Zugriff der Gestaltung — selbst bei Scarlatti-Sonaten — bewies er erneut die Eigenart seines Künstlerwillens. — Zu den Höhen einer von starken Kräften innerlichen Mitempfindens geführten Gestaltung ist Walter *Bohle* vorgedrungen, der in der Welt der Romantik und bei Pfitzner — in den fünf Klavierstücken — durch Inbrunst und Formkraft überzeugte. — Mit einigen der bekanntesten Beethovensonaten erspielte sich Hans *Bock* vor bemerkenswert großem Hörerkreis durch breitflächig-wirkungsvollen Vortrag einen beachtlichen Erfolg. — Der „Nordischen Gesellschaft" dankt man die Bekanntschaft mit dem jungen Stockholmer Pianisten Hans *Leygraf*, der mit feiner Anschlagskultur und sehr bewußter Phrasierung, dabei kraftvoll und männlich ein überwiegend klassisch-romantisches Programm spielte.

Von den Liedersängern schlug Gerhard *Hüsch* insofern eine neue Note an, als er in Brahms „Schöner Magelone", die H. U. Müller mit gewohnter Zuverlässigkeit begleitete, die Kunst des Gesanges mit der poetischen Wortwirkung der Tieckschen Novelle zu einem mit echt romantischer Stimmung gesättigten Abend vereinte. — Margarete *Kloses* Liederabende sind nicht nur Bekundungen einer ungewöhnlichen Stimmkunst, wie man sie von unserer Staatsopern-Altistin erwarten darf, sondern auch einer durch die Wärme und Schlichtheit des Vortrages überzeugenden Gestaltungskraft, die sich auch jetzt wieder mit einer klugen Programmgestaltung vereinte. — Liselotte *Enck*, die bereits in hochdramatischen Partien in der Staatsoper beachtlichen Erfolg hatte, stellte sich zusammen mit Münchens Heldentenor Julius *Pölzer* auch als temperamentvolle, podiumsgewandte Konzertsängerin vor. In den dramatisch und publikumswirksam dargebotenen Zwiegesängen hatte der Abend seine Höhepunkte. — Joseph *Greindl*, ebenfalls nun der Staatsoper verpflichtet und hier durch die Fülle und Kultur eines markigen und edlen Baßes schnell bekannt und beliebt geworden, gab auch auf dem Konzertpodium zur umsichtigen Begleitung von Rolf Ehrenreich Proben einer bestehenden, durch einen packenden Vortrag und eine bei tiefen Stimmen nicht gerade häufigen melodischen Linienschönheit wirksamen Liedkunst. — Im Oratorium bewährt suchte und fand Rudolf *Calsow* Erfolg als namentlich in geschmackvoll dargebotener Lyrik ansprechender Liedsänger. Elga Metzeltin begleitete. — Knut Olof *Strandberg* führte im deutsch-schwedischen Austauschkonzert seinen wohltönenden und wohlgebildeten Bariton und dazu eine dramatisch fesselnde Gestaltungskraft ins Treffen, die durch den einfühlsamen Begleiter Tor Ahlberg durch trefflich dargebotene pianistische Gaben ergänzt wurde. — Mit sympathischem Alt, der bei lebendigem Vortrag noch gewinnen würde, sang Alexandrine *Schnäckel* ein von Hermann Hoppe behutsam begleitetes Liedprogramm, das auch dem zeitgenössischen Schaffen, u. a. mit Liedern von Max Seeboth, Achtung zollte. — Ein in vieler Hinsicht erfreuliches Ereignis war der Liederabend der japanischen Sängerin Michiko *Tanaka*, die deutsche, italienische und japanische Lieder sang und zwar mit einer erfühlten und durch farbige und plastische Charakterisierung ausgezeichneten Vortragskunst und einer vorbildlichen Beherrschung der deutschen Sprache: abermals Beweis der immer wieder erstaunlichen Einfühlung gerade japanischer Künstler in Geist, Stil und Form der europäischen Musik. Da die Künstlerin zudem noch über einen silberklaren Sopran verfügt, ersang sie sich zur Meisterbegleitung Michael *Raucheisens* gleichsam im Augenblick die Herzen der deutschen Hörer.

Hermann Killer.

In der Reihe der Kammerorchester-Veranstaltungen der Berliner Konzertgemeinde war das *Gewandhauskammerorchester* aus Leipzig abermals zu Gast. Die unter Paul *Schmitz* auch diesmal feinfühlig und beschwingt musizierte klassische Vortragsfolge wurde durch die zeitgenössische Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener wirkungsvoll aufgelockert. — Im Beethovensaal gab die Sopranistin Carla *Spletter* zur Begleitung Michael Raucheisens einen erfolgreichen Liederabend. Ihre anmutige und temperamentvolle, sehr stark mit den Bühnenkünsten der Mimik und Gestik arbeitende Vortragskunst fand lebhaften Beifall. — Als erfreuliches Gesangstalent stellte sich Grete *Kubbernuß*, von Hanns Udo Müller zuverlässig begleitet, in der Singakademie vor. Mit einer klangvollen, technisch sicher beherrschten Mezzostimme begabt, bescherte sie ihren Zuhörern neben zwei reizvollen Uraufführungen von W. Jaeger eine innige und ausdrucksvolle Gestaltung wertvollster Lieder von Schubert, Wolf und Kilpinen. — Ein vielseitiger und umfangreicher Liederabend des Königsberger Sängerpaares Erwin und Marianne *Rohs* war in verdienstvoller Weise wenig bekannten Meistergesängen von Wolf sowie zeitgenössischen Werken von Edmund Schroeder, Pfitzner und J. Haas gewidmet. Das sichere und gediegene Können der Vortragenden fand ebenso dankbaren Beifall wie die von dem virtuos-schwungvollen Begleiter Julius *Dahlke* als Zwischenmusik gespielte Uraufführung von Eberhard Wenzel.

Das Stabsmusikkorps des ϟϟ-Führungshauptamtes veranstaltete im Bachsaal ein Sonderkonzert. Unter Leitung von ϟϟ-Sturmbannführer Leander *Hauck*, dessen kraftvoll zupackende Art in lyrischen Episoden noch zu einem breiteren Ausmusizieren finden dürfte, bewies das vortrefflich geschulte und klanglich feinsinnig musizierende Orchester vor allem in dem mit unbeirrbarer Sicherheit bewältigten E-dur-Klavierkonzert, Werk 12, von Eugen d'Albert, für das sich Friederike Jauner-*d'Albert* großzügig und mit allzu hartem Zugriff einsetzte, ihre bereits sehr beachtliche Spielkultur. — Die Philharmoniker beendeten ihre neu geschaffene, wertvolle Kammermusikreihe. Begeisterte Zustimmung dankte den hervorragenden, von Konzertmeister *Röhn* angeführten Solisten, die das Klarinetten-Quintett, Werk 115, von Brahms und Beethovens Septett mit erlesenem Können und in vorbildlichem Zusammenspiel darboten. — Als sehr begabter italienischer Nachwuchsdirigent stellte sich Fernando *Previtali* in der Philharmonie vor. Busonis „Turandot"-Suite wurde von den Philharmonikern unter ihrem temperamentvollen Gast in Klang und Rhythmus hinreißend-virtuos musiziert. Chopins e-moll-Konzert mit dem überlegenen Solisten Winfried *Wolf* und die 2. Sinfonie von Brahms folgten in einer fesselnden Deutung.

Mit dem Städtischen Orchester spielte Karl *Tutein* eine weniger bekannte Mozart-Sinfonie und die 1. Sinfonie von Brahms als wirkungsvolle Rahmenwerke klar und werkgerecht, zwischen denen der zukunftsreiche Geiger Helmut

Zernick Spohrs Konzert „in Form einer Gesangsszene" eindrucksvoll und tonedel spielte. — Ein Konzert der *Volksoper* enthielt, lebendig und überzeugend gesteigert musiziert unter Erich *Orthmann*, Franz Xaver Richters vorklassische c-moll-Sinfonie und die dritte Bruckner-Sinfonie. Mit klarer Tongebung und technisch sicherer Beherrschung blies Heinz *Hoefs*, der Soloflötist der Volksoper, Mozarts unverdient selten aufgeführtes D-dur-Konzert. — Anspruchsvolle Bach-Werke hatte Schle *Michalke* für ihren jüngsten Abend im Eosandersaal gewählt. Unter Mitwirkung des Eckardt-Quartetts spielte die Cembalistin neben einer variierten „Aria" Konzerte des Thomaskantors in klanglich reizvoller Wiedergabe, bei der allerdings die stilgerechte Phrasierung nicht immer beachtet wurde. Mit ausdrucksvollem und sicher geführtem Sopran sang Marianne *Brugger* die Solopartie einer köstlichen weltlichen Kantate, die bis auf die zu stark geblasene Solooboe auch eine recht ansprechende instrumentale Wiedergabe erfuhr. — In der Staatlichen Musikhochschule begann das *Städtische Orchester* eine neue Reihe seiner traditionellen Beethoven-Konzerte. Unter der mitreißenden und vorbildlich werkgerechten Leitung Fritz *Zauns* musizierte das Orchester am ersten Abend sehr beschwingt die „Egmont"-Ouvertüre und die Heldensinfonie. Walter *Rummel* war der erfolgreiche, nur etwas hart im Anschlag gestaltende Solist des c-moll-Klavierkonzerts. — Der Liederabend von Erich *Zimmermann* im Beethovensaal bewies, daß der gefeierte Bühnensänger auch ein Liedgestalter von besonderer Prägung ist. In einer gut gewählten Vortragsfolge entfaltete der sympathische Künstler zur Meisterbegleitung Michael *Raucheisens* wieder alle Vorzüge seines überaus geschmeidigen und in allen dynamischen Graden mühelos beherrschten Tenors. *Erwin Völsing.*

Dank der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft machten wir die wertvolle Bekanntschaft eines bulgarischen, befähigten Orchesterleiters und zweier bulgarischer Komponisten: Petky *Staynow* (dessen sinfonisches Scherzo für großes Orchester, 1939 komponiert, durch rhythmische Kraft auffiel) und Wesselin *Stojanow*, der sein Klavierkonzert in a-moll selbst spielte. Dies jüngstvollendete Werk des hochbegabten 40jährigen Bulgaren spricht durch seine reichen Melismen und eigenartigen Rhythmen, besonders in den Ecksätzen, wie durch die kräftigen, orchestralen Klangfarben ungemein an. Beide Werke wurden von dem Sofioter jungen Dirigenten Ljubomir *Romansky* (in Frankfurt a. Main tätig) wirkungsvoll vorgeführt, umrahmt durch zwei deutsche Meisterwerke: Richard Strauß' „Don Juan" und die erste Sinfonie von Brahms, denen Romansky eine eigenartige und überzeugende Interpretation angedeihen ließ.

In der auffallend reich bedachten Folge junger Pianistinnen sei Leonore *Ohl* zunächst genannt. In der Singakademie spielte die vielversprechende junge Künstlerin eine anspruchsvolle Folge von Beethoven bis Liszt, Brahms und Chopin. Neben der Stimmungskunst Chopins erprobte die Tarantella (Venezia e Napoli) die Sicherheit ihrer hochentwickelten, virtuosen Technik. — Als gut durchgebildete Pianistin erwies sich in der Singakademie Gerda *Anders*, die der Tonsprache Bachs und Beethovens Sonate Werk 110 ebenso gerecht wurde wie der f-moll-Sonate des jungen Brahms. Ihre reife Ausdeutung verbindet sich mit einer schlackenlosen Technik und beachtlicher Werktreue. — Im Beethovensaal überraschte durch glänzende, zugleich vertiefter Auffassung dienende Technik die vielversprechende junge Pianistin Hilde *Höffmann*, die auch poetisch zu gestalten weiß. Schon das neuerdings viel beachtete und auch orchestral bearbeitete Werk von Cäsar Franck „Präludium, Choral und Fuge" ließ aufhorchen, wie die jugendlich frische Brahmssonate Werk 5. — Es folgten Balladen von Grieg, Chopin und Liszt, von ihr auch im Rezitativen und Malenden stimmungsvoll und sprechend ausgewertet.

Zwei Uraufführungen brachte Hans W. *Elschenbroich:* die in klaren Zügen herausgearbeitete Klaviersonate Werk 37 von Ernst *Schliepe*, deren drei Teile (Humoreske, Lied mit Veränderungen und Rondo) manch schönen Gedanken aufblitzen lassen, und die etwas fließender ausgefallene Sonate Nr. 1 in C-dur von Gustav Adolf *Schlemm*. Für beide in ihrer Fraktur so verschiedene Werke setzte sich der junge Pianist mit dankenswerter Sorgfalt und Liebe ein. Elschenbroich umrahmte beide Uraufführungen durch Werke von Bach und Chopin in denkbar scharfem Abheben ihrer Gegensätzlichkeit.

Eine vielseitige Vortragsfolge sang der Berliner Lehrergesangverein in der Philharmonie unter der plastisch gliedernden Leitung Karl *Schmidts*. Vorbildliche Chordisziplin, gewissenhafte Werktreue und hohe Stimmkultur kamen den erwählten Proben Hugo Kauns (zu seinem 80. Geburtstage) und im Felde Stehender wie Hans Klaus Langer und Friedrich Welter zugute, nicht minder aber auch den zahlreichen Volksliedern. — In der „Stunde der Musik" mit dem geschätzten Geiger Bernhard Leßmann beanspruchten die Fünf Klavierstücke Werk 47 Hans Pfitzners besonderes Interesse, da sie noch wenig bekannt sind. Marie *Bergmann* spielte sie mit einer gewissen, diesen jüngsten Klavierwerken Pfitzners sehr wohl liegenden Herbheit, die von der Milde der Abendröte umstrahlt wird. — Im Schumannsaal sang Maria *Oertel-Liebermann* mit Ausdruck und Stil, wennschon bisweilen noch nicht restlos intonationsrein, Lieder von Schubert und Wolf. Cellosonaten von Henry Eccles, Beethoven, Rich. Strauß und Reger spielte Armin *Liebermann* mit virtuosem Schwung, wennschon nicht immer ganz ausgeglichen. Am Flügel begleitete meisterlich Prof. Hinze-Reinhold.

Einen vorerst noch wenig gefestigten Eindruck hinterließ der junge Tenor Richard *Vogt*, der im Beethovensaal eine sehr anspruchsvolle Folge in freilich recht buntem Wechsel von Schubert- und Richard Straußliedern bis zu Verdi und Puccini zu bewältigen suchte. Es gelang dem jungen Tenor noch nicht, eine störende Operettenatmosphäre auszuschalten, ebensowenig, die stets gefährliche Nähe zwischen Schubertliedern und italienischen Opernarien zu überbrücken. Die schwierige Aufgabe, solches Kunterbunt am Flügel zu begleiten, löste Erich *Bohner* von der Staatsoper Berlin nicht ohne Geschick. — Im Bachsaal stellte sich Elisabeth *Strube* mit Liedern von Haydn und Mozart bis zu Robert Schumann und Brahms vor. Neben manchem, das in Stimmansatz wie auch Ausdruck gelang, blieb anderes unbefriedigend, im Ton flackernd oder im Ausdruck noch nicht genügend konzentriert. Am Flügel begleitete mit Umsicht Kosti *Vehanen*.

Die Jugendmusikschule des Gebietes Berlin (3) bot in der Hochschule für Musik eine fesselnde Folge deutscher klassischer Meisterwerke von Bach und Telemann bis zu Beethoven, denen sich

noch zwei italienische Meister, Corelli und Boccherini, beigesellten. Chor und Orchester der Rundfunkspielschar des Deutschlandsenders unter Leitung von Erich *Steffen* und Frithjof *Deppe* setzten sich mit jugendlicher Musizierfreude für die vielseitige Vortragsfolge ein. Auch Glucks Zeitgenosse Friedrich Schwindl kam mit seiner äußerst selten gehörten Sinfonie in Es-dur zu Worte. — Im Beethovensaal sang Tresi *Rudolph* mit hoher Stimmkultur bei glücklicher Auswahl Lieder von Franz Schubert und Hugo Wolf. Für den anwesenden jungen Komponisten Walter Jentsch setzte sich die Künstlerin überzeugend ein, am Flügel bestens unterstützt durch Michael Raucheisen.

In der Staatsoper hatte das Konzert zugunsten des Unterstützungsfonds für Angehörige gefallener Polizeibeamter auch künstlerisch einen sehr erfreulichen Erfolg dank dem Einsatz und der Hingabe erster Kräfte. Staatskapellmeister Rob. *Heger* brachte mit dem Städtischen Orchester R. Wagners Meistersingervorspiel und Tannhäuser-Ouvertüre mitreißend und großzügig zum Erklingen und begleitete Eva-Maria *Kaiser*, die mit weitgediehener Technik und feinem Stilempfinden Cäsar Francks „Sinfonische Variationen" meisterte. Wärmste Aufnahme fanden auch die Lieder und Arien, die in reichster Abwechslung von Erna Berger, Lore Hoffmann, Emmi Leisner, Tiana Lemnitz, Willi Domgraf-Faßbaender, Jaro Prohaska, Helge Roswaenge und Karl Schmitt-Walter in edlem Wetteifer gespendet wurden zur kongenialen Begleitung Michael Raucheisens am Flügel.

Im Eosandersaal ermöglichte die Staatliche Hochschule für Musikerziehung ein sehr anregendes Konzert mit Werken von Arnold *Ebel*, das den sehr beachtlichen Komponisten in das seinem weitausgebreiteten Schaffen gebührende Licht rückte. Für seine lyrische Ernte setzte sich Minna Ebel-Wilde mit gepflegtem Sopran ein, wie Prof. Fred Drissen mit seiner sehr sympathischen und klangvollen Baritonstimme. Am Flügel war Kurt Schubert werktreuer Interpret der „Fantasia espansiva" Werk 21 und brachte mit Bruno Masurat (Violine), Annlies Schmidt (Cello), F. Enke (Flöte) und B. Künzler (Klarinette) erwählte Proben seines Kammermusikschaffens, die einen bedeutsamen und geschlossenen Eindruck hinterließen und den Namen des Tondichters würdig zur Geltung brachten. — Das Gemeinschaftskonzert der Singgemeinschaft Rudolf *Lamy* und des *Erk*schen Männerchores in der Philharmonie umfaßte ein fast zu reiches Programm mit Heimat-, Vaterlands-, Sagen- und Liebesliedern, die eine dankbare Aufnahme fanden.

Der Reichsverband der Gemischten Chöre Deutschlands, Chorgau Berlin, führte mit 400 Stimmen Paul *Höffers* verdienstvolles Oratorium „Der reiche Tag" unter der umsichtigen Leitung Rudolf *Lamys* auf. Zum vollen Gelingen trugen außer dem gutbesetzten Chor und dem Berliner Collegium instrumentale der Baritonist Josef M. Hauschild und die Sopranistin Martha Martensen bei. — Philharmoniker, Chor wie Orchester, setzten sich unter der hingebenden Leitung Günther *Ramins* für Anton Bruckners Große Messe in f-moll ein, zu deren nachhaltigem Eindruck auch die vier Solisten Adele Kern, Dagmar Freiwald, Wilhelm Koberg und Gerhard Gröschel ihr Teil in diesem anspruchsvollen Rahmen beitrugen. Einleitend meisterte Günther Ramin Bachs Passacaglia an der Orgel in klarer Linienführung und Registerkunst.

Im Bachsaal brachte sich der ungarische Meisterpianist Julian *von Karolyi* wieder in beste Erinnerung mit Beethovens Sonate Werk 31 Nr. 2, besonders mit Schumanns Carnaval in poetisch-virtuoser Eleganz und viel Chopin in eigengeprägter, technisch ungemein geschliffener Wiedergabe. Im letzten der 10 „Feierabendkonzerte" des Städtischen Orchesters im Bachsaal bot Rob. *Heger* die 5. Sinfonie Dvoraks in selten gehörter Plastik und Farbigkeit und begleitete die hochbegabte Pianistin Elisabeth *Fischer* zu Liszts „Fantasie über ungarische Volksmelodien", die sie mit reifer Technik und temperamentvoller Rhythmik bewältigte. Adele *Kern* sang mit lichtgeschmeidigem Sopran die Zerbinetta-Arie aus „Ariadne" von R. Strauß.

In den Konzerten junger Künstler spielte Hans-Joachim *Adomeit* zwei Cellosonaten von Reger und R. Strauß mit lyrischem Ausdruck, während Doppelgriffe bei Reger noch nicht die unerläßliche Intonationsreinheit hatten. Den Liederzyklus „Vom Leben", von Rolf Unkel nicht ohne glückliche Einfälle vertont, und fünf Rob. Schumann-Lieder sang Helmut *Stahl* mit ergiebigem Baßbariton, von Marlise *Hansemann* vorzüglich begleitet, die auch bei der Strauß-Sonate ungewöhnliche Einfühlungsgabe und Musikalität bewährte. — Ein Deutsch-Italienisches Austausch-Konzert wurde ein voller Erfolg des Cellisten Nerio *Brunelli* mit Riccardo *Simoncelli* am Flügel, die ihre hohe Einfühlung in zeitgenössisches deutsches Schaffen an der R. Straußsonate Werk 6 erwiesen. Ihr reiches Programm von Boccherini bis zu Alfano und Granados erfreute durch edelsten Belcanto auf dem Cello, wie die vollendete Spieltechnik einen großen Erfolg verbürgte.

Friedrich Baser.

Die Berliner Philharmoniker unter Karl *Böhm* boten eine mitreißende Gestaltung von Mozarts Jupitersinfonie. Erich *Röhn* setzte sich mit blendender Technik für das Violinkonzert op. 21 von Max Trapp ein und brachte die eigenartige Schönheit des Werkes voll zur Geltung. Ottorino Respighis Sinfonische Dichtung „Römische Feste" bildete den virtuosen Beschluß.

Das Kammerorchester Fritz *Stein* erwies sich mit zwei lustigen Kantaten von Telemann („Schulmeister") und Joh. Seb. Bach („Mer han en neue Oberkeet"), als vorbildliche Spielgemeinschaft. Telemanns Konzert für Flöte, Oboe d'amore und Viola d'amore, Bachs E-dur-Violinkonzert und eine Händelkantate bildeten den Rahmen. Die Gesangs- und Instrumentalsolisten (Kulenkampff, Wolff, Stahl, Scheck, Mahlke, Lauschmann und Neumeyer) boten vorbildliche Leistungen.

Das *Städtische Orchester* der Reichshauptsadt und *Fritz Zaun* spielten die „Finlandia" von Sibelius und Franz Liszts Es-dur-Klavierkonzert, durch Siegfried Grundeis meisterhaft interpretiert. Besonderes Interesse galt der f-moll-Sinfonie von E. N. v. Reznicek. Der anwesende Komponist wurde herzlich gefeiert.

Das *Wendling-Quartett* brachte zum ersten Male das Streichqartett op. 133 von Julius Weismann, ein harmonisch reizvolles, von tänzerischer Vitalität erfülltes Werk, das sich dem Hörer leicht erschließt. Die Klarinettenquintette op. 146 von Max Reger und von W. A. Mozart in A-dur (Philipp Driesbach, Klarinette) bildeten den Rahmen.

Der Konzertmeister des Opernhauses Hannover, Hans *Garvens* erwies sich bei der Wiedergabe der Violinsonaten op. 108 von Brahms und op. 18 von Richard Strauß als ernsthafter Musiker von feinster Spielkultur, bei dem das virtuose Element nicht absolut im Vordergrund steht. Daß ihm dennoch ein hohes Maß technischer Vollendung zu Gebote steht, zeigte er bei Paganini und Schubert. Michael Raucheisen begleitete.

Georg von *Vásárhelyi* gab einen Schubertabend. Der Pianist fand durch die technisch saubere, überaus einfühlsame Gestaltung der posthumen c-moll-Sonate, der „moments musicaux" und der Wandererfantasie begeisterten Anklang.

Käthe *Walch-Schumann* (Klavier), Franz *Neander* (Violine) und Erich *Ertel* (Oboe), fanden sich im Meistersaal zu einer Kammermusik mit Werken von Händel, Schumann und Brahms zusammen, in deren Mittelpunkt die Erstaufführung der d-moll-Sonate op. 16 für Violine und Klavier, eines leidenschaftlich bewegten, klanglich herben Werkes, von Petar Dumicic (Kroatien) stand. Es wurde frisch und mit Eifer und Hingabe musiziert. *Hanna Erfmann.*

AMSTERDAM. In einer im Jahre 1925 erschienenen Biographie namhafter Dirigenten der abendländischen und außer-europäischen Kulturwelt kann man noch heute die These nachlesen, Willem *Mengelberg* habe seinem „Holland" den „Schein eines Musikleben geschenkt". Das werde sein „vornehmster Ruhmestitel" sein. Man braucht sich gegen eine solche — vielleicht damals gültige — These nicht wehren. Die Geschichte der Musik-Pflege in den Niederlanden beweist das Gegenteil: sie ist vor allen Dingen das Ruhmesblatt einer künstlerischen Tat Willem Mengelbergs und einer Pionierarbeit für die europäische Musik.

Mengelberg schloß vor einer musikbesessenen Generation, die durch ihn aus einer „allem Kämpferischen abgeneigten Bourgeoisie als Zuhörerschaft" zu einer aufnahmebereiten und sehr kritischen Menge geworden ist, mit einer glanzvollen IX. von Beethoven ab. Die traditionelle Aufführung der Matthäuspassion schloß sich am Palmsonntag an, ein Beethoven-Zyklus wird in den Sommer hinüberführen. Mengelberg erscheint seit Jahren nur noch am Ende der Spielzeit. Eine bedauerliche Tatsache, die darauf hinweist, daß der nunmehr 72jährige Meisterdirigent doch eines Tages den Taktstock aus der Hand legen wird. So nahm man zu Beginn der Saison Eugen *Jochum*-Hamburg mit einem wahren Fanatismus auf, folgte ihm willig in seiner klassischen Formulierung der Tonwerke und war ihm besonders dankbar für die Neuheiten (die wenigen dieser Spielzeit), die in ihm immer einen starken und begabten wie verantwortungsfreudigen Interpreten gefunden haben. Jochum hat sich vor allem für die junge niederländische Komponistengeneration eingesetzt. Wenn im Vorjahre Henk Badings durch den Hansischen Rembrandt-Preis der Universität Hamburg geehrt wurde, so ist es Jochums Verdienst das Werk des jüngeren Jan *Koetsier* über die Grenzen des niederländischen Raumes hinausgetragen zu haben.

Man freut sich über die Entdeckung, die mit dem Komponisten Jan *Koetsier* gemacht wurde, der gleicherweise eine hervorragende *Dirigentenfigur* ausmacht, der auch inzwischen zum zweiten Kapellmeister des Concertgebouws berufen worden ist. Abgesehen von den großen Konzerten hat Koetsier mit einem aus Mitgliedern des Concertgebouw-Orchesters zusammengestellten *Kammerorchester* in einer Sonder-Serie beachtliche Leistungen gezeigt, er hat außerdem neben unbekannten niederländischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts wenig bekannte deutsche und französische Kammerororchesterwerke zu neuem Leben erweckt.

Diese Spielzeit war arm an eigentlichen Neuheiten. Von den Niederländern kamen neben Henk Badings und Jan Koetsier noch Rudolf *Mengelberg* mit einem auch in Hamburg erstaufgeführten Werk zu Worte und man lenkte erneut die Blicke auf Alexander *Voormolen*, eine starke kompositorische Begabung der Niederlande. Theodor Bergers „Rondo" war ebenfalls durch Jochum aus der niederländischen Taufe gehoben. Die große Bescheidung, die man sich auferlegte, kam jenen Werken zugute, die man fast systematisch herausstellte. Man brachte sämtliche Sinfonien von Beethoven, Brahms und Bruckner. In einem eigenen Zyklus spielte man alle Werke von Schubert. Man wird angesichts solcher „programmatischer" Gestaltung der Vortragsfolgen nicht nach dem Wert, sondern nach der Ursache fragen. Wir gehen sicherlich nicht fehl in der Annahme, daß man in solcher Bescheidung eine bewußte Abkehr von vielfachen Experimenten der Jahrzehnte zuvor erblicken darf, die man sich mit einer Persönlichkeit Mengelbergs am Pult erlauben durfte. Es waren vielfach Pioniertaten, die über das Experiment hinauswuchsen. Epigonen auf seinem Pult sind nicht berufen, auf kulturellem Vorposten derartige Manöver in Szene zu setzen. So verstanden war diese Spielzeit gleichzeitig ein Atemholen. Sie bot zugleich die Möglichkeit der jungen Generation, sich und ihr Können in den Vordergrund ju bringen. Neben Koetsier muß der Pianist Cor *de Groot* noch genannt werden. *Erich Traumann.*

BREMEN. Der „Bremer Musikauftrag 1942" war dem in Bremen-Blumenthal geborenen Harald *Genzmer* erteilt worden, der soeben nach Hannover an die Landesmusikschule berufen ist, und unter dessen Kompositionen besonders sein Konzert für Trautonium und Orchester weithin bekannt wurde. Er schrieb nunmehr seine „Bremer Sinfonie", die im 10. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft Bremen ihre Uraufführung erlebte. — Das dreisätzige Werk ist nicht so sehr in der Form wie nach Gehalt und Gestaltungswillen sinfonisch zu nennen, und ist insofern entschieden das gewichtigste unter den hier bisher im Auftrage geschriebenen. Der erste Satz beginnt „mäßig bewegt" und zeigt in seinen ruhigen Themen und der durchsichtigen Harmonik geradezu romantischen Charakter, der sich auch nicht wesentlich wandelt, wenn danach das „lebhafte" Zeitmaß einsetzt. Der zweite Satz steht als „sehr lebhaft und schwungvoll" anstelle des alten Scherzos und zeigt in seiner weitausladenden Melodik prächtige Beherrschung der Instrumente wie des Satzes, der bei aller Kunst durchsichtig und klingend bleibt. Nach einem „ruhig fließenden" Intermezzo kehrt der erste Teil abgewandelt wieder. Der dritte Satz bringt umgekehrt ein „Langsam", dem ein lebhafter Zwischensatz eingebettet ist. Dieser Satz ist gewichtig und in Erfindung wie Durchführung bedeutend genug, um einen groß angelegten Schluß darzustellen, der das Werk krönt.

Wie die Anlage und der Satz, so zeigt auch die Instrumentation, daß der Komponist überall nach Eigenheit ringt. Besonders die Anwendung der Holzbläser im Chorischen wie im Solistischen läßt aufhorchen; aber auch die vielfältig behandelten Streicher und Bläser beweisen Persönlichkeit und zuchtvolle Haltung. Im weiteren Verlauf des Konzertes spielte Gerhard Taschner prachtvoll das Violinkonzert von Brahms, und abschließend gab es die Rheinische Symphonie von Schumann in einer von GMD Helmut *Schnackenburg* umsichtig überholten Instrumentation. *Clemens Cunis.*

FRANKFURT a. M. Es war eine besondere Genugtuung für die Stadt und den Dirigenten, daß *Hermann Abendroth* sich an seinem 60. Geburtstag mit seiner Heimatstadt Frankfurt durch sein persönliches Wirken im Rhein-Mainischen Landesorchester aufs engste verbunden wissen kann. Der erwartete Zuspruch seiner Konzerte blieb nicht aus. Ein neues, aufnahmewilliges Publikum hat sich verehrend um seine Kunst geschart. So brachte das 5. Konzert als Höhepunkte Wilhelm Kempffs geschliffene, klanglich fein belichtete Wiedergabe des h-moll-Konzerts von Chopin und die in ihrem nordischen Stimmungsgehalt typische, im Schlußsatz mitreißend gesteigerte 7. Sinfonie Kurt *Atterbergs* als Uraufführung. Ferner genoßen wir dank der heute erreichten Spielkultur des Orchesters die männliche, technisch souveräne Wiedergabe des Brahmsschen d-moll-Konzertes durch Conrad Hansen, worauf Anton Dvoraks C-dur-Sinfonie eine erhebende, willkommene Begegnung war. Hermann Abendroths werktreue, überaus sorgsame Ausarbeitung aller Stilbereiche macht die Veranstaltungen zu wahren Kulturhöhepunkten im ereignisreichen Kunstleben Frankfurts.

Einen leichtgeschürzten Abend mit beschwingten Schöpfungen der Filmmusik bescherte das Rhein-Mainische Landesorchester unter Norbert *Schultze.* — Lebhaften Widerhall erntete das NS-Symphonie-Orchester unter GMD Franz *Adam,* der in einem Gemischtprogramm die hohen Qualitäten seines Orchesters und eine vorbildliche Interpretation bewährter Orchestermusik ins hellste Licht zu rücken vermochte. Eine zügige Kundgebung militärischer Musik ließ das Musikkorps der Leibstandarte ᛋᛋ „Adolf Hitler" erleben, das unter Obermusikmeister Hermann Müller-John mit Übertragungen aus der Klavier- und Streichmusik rhythmische Durchschlagskraft und Klangfülle einzusetzen hatte. Der Soldatenchor der Leibstandarte steigerte den volkstümlichen Inhalt der Vortragsfolge.

Die Frankfurter Museumsgesellschaft leitete ihre Konzerte weiterhin mit der Wiederbelebung Händelscher Original-Orgelkonzerte auf dem von Helmut *Walcha* gespielten authentischen Orgelpositiv ein; unter neuen Werken, die GMD Franz *Konwitschny* heranzog, verdient das melodiöse, instrumental ergiebige Cellokonzert von *Hermann Zilcher* empfehlende Erwähnung. In der Reihe der Sonntagskonzerte hinterließ Enrico Mainardi mit der Wiedergabe des Cellokonzertes h-moll von Dvorak einen starken Eindruck. — Zu Ehren seines 80. Geburtstages machte eine Sonderveranstaltung des Rhein-Mainischen Landesorchesters unter Dr. Robert *Pessenlehner* mit dem Schaffen Prinz *Alexander von Hessens* bekannt, der als ehemaliger Brahmsschüler in einem Violinkonzert und einer Sinfonie von einer tiefgründigen, ernst zu nehmenden Tonsprache Zeugnis ablegte.

— Auf eine reiche Arbeitsperiode schaut das *Musische Gymnasium* zurück. Neben Einsätzen bei Partei und Wehrmacht führten zahlreiche Reisen im Reich und den Ostgebieten die hochstehenden Leistungen des Chors und Orchesters breiten Hörerkreisen vor, während im Heim des Gymnasiums, „Haus Buchenrode", Lehrer und Schüler in 11 Abendmusiken in schönem Wetteifer Kammermusik von der Vorbachischen Zeit bis zur Gegenwart boten. Eine „Buchenroder Festkantate" von Kurt *Thomas* verlieh dem Musizieren ein persönliches Gewicht. *Gottfried Schweizer.*

KÖLN. Für den erkrankten Leiter der Gürzenichkonzerte GMD Prof. Eugen Papst dirigierten der GMD des Opernhauses Karl *Dammer* und Heinz *Dressel.* Eine außergewöhnliche Leistung war gleich die Interpretation des 5. Händelschen concerto grosso (mit dem Komponisten Kießling am Cembalo), dann die Begleitung unsres Klarinettisten Gloger in Mozarts A-dur-Konzert und endlich die Wiedergabe der 5. Sinfonie Dvoraks. Elly Ney, von *Telmanyi,* ein Sonatenabend Alma *Moodies* und Eduard *Erdmanns,* Viktoria *Svihlikova,* Prag sind als Solisten zu nennen. Aus Prag kam auch das Bläserquintett, das im achten Rathauskonzert Werke von dem Beethoven-Jugendgenossen Reicha, von Förster und H. K. Schmid, München mit tonlicher Delikatesse vortrug. Ferner spielten Conrad *Hansen.* Die Professoren der Hochschule, Philipp *Jarnach* und Walter *Kunkel* (Sonaten von Beethoven, Mozart und Brahms). Die Gesellschaft für neue Musik stellte eine eigene Veranstaltung unter das Zeichen des Schaffens Karl Hasses, der in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag begeht. Man hörte eine ausgezeichnete Orgelfuge, Lieder, Chöre und ein Streichquartett nebst einem Konzert für zwei Klaviere, alles gediegene und selbständige Regernachfolge, die der Selbstanpreisung nicht bedarf.

KdF gab im Rahmen seiner verdienstvollen Kammermusikkonzerte einen Abend mit einheimischen Künstlern, wobei Hannelore Pack als Pianistin, Anneliese Beaufay als Begleiterin und Milly Thymian als hervorragende Interpretin der *Haasschen* „Lieder des Glücks", Rudi *Eisenberg* als Sänger Schubertscher Lieder sich starken und berechtigten Beifall holten. Im gleichen Rahmen erlebte man das Gastspiel bulgarischer Künstler, wobei der 16jährige Vasco *Abadjiew* in virtuosen Violinstücken erstaunliche Leistungen zeigte und Nuni *Nanew* ungarische, spanische und deutsche Lieder mit schönen lyrischen Tenor wiedergab. Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität lud zu einer Stunde *„Süddeutsche Meister des Barock"* ein, wobei Werner Bieske Werke von Froberger und Muffat an der Orgel mit reifer Kunst und Gerta Mülmerstädt Violinsonaten Kindermanns vortrug.

Eine der tüchtigsten und angesehensten Kölner Musikerinnen, Sophie *Maur,* starb nach langer Krankheit. Sie war Schülerin Regers und hatte mit Kompositionen, unter denen sich auch Auftragsarbeiten der Stadt Köln befanden, verdienten Erfolg. *Hermann Unger.*

MÜNCHEN. Zum ersten Mal erschien Vittorio *Guy* am Pult der Tonhalle: ein Orchesterführer voll Energie und Klangphantasie, dessen Meisterschaft wir vor allem an zwei verschiedenen Werken bewundern konnten: an *Respighis* „Römischen Brunnen" und an der vierten Sinfonie von *Brahms,* deren Wesen er mit einer für einen

Italiener erstaunlichen Kraft der Einfühlung erfaßte. Sein Programm enthielt außer diesen Schöpfungen noch zwei von ihm selbst stammende Orchesterbearbeitungen: eine klangedle orchestrale Ausformung zweier prächtiger Melodiestücke von *Pergolesi* und eine zweifellos interessante und mit kundiger Hand gestaltete, aber doch nicht ganz überzeugende Fassung des Klavierwerks „Präludium, Arie und Finale" von *Cäsar Franck:* die Ausweitung dieser Komposition ins Sinfonische dünkt uns, obwohl die Originalfassung bisweilen danach zu verlangen scheint, doch nicht ganz gerechtfertigt — das Ganze gewinnt nicht, sondern verliert in dieser Klanggestalt eher etwas von seiner Kraft und Intensität. Gewinnreich verlief auch ein Konzert unter Hermann *Abendroths* innig-kraftvoller Leitung, das u. a. *Bruckners* Dritte und das charakteristisch erfundene und geformte Capriccio von *H. Degen* brachte. Besondere Höhepunkte des Konzertwinters der Philharmoniker aber wurden die beiden letzten *Kabasta*-Abende: im ersten hörte man die ergreifende und mit mächtiger Bildnerkraft gebaute Vierte Sinfonie von *Franz Schmidt* und das *Brahms*sche Violinkonzert in einer vollendet schönen Wiedergabe durch Wolfgang *Schneiderhan;* im zweiten *Bruckners* „Neunte" (Originalfassung) in bewegender Deutung und — zum ersten Male nach Jahren wieder — Hans *Pfitzners* Chorphantasie „Das dunkle Reich". Die Ergriffenheit, mit der die Zuhörer das Pfitznersche Werk aufgenommen haben und aus der heraus dann dem anwesenden Meister herzlichster Beifall gespendet wurde, war ein Beweis für die innere Wahrheit und Wesenhaftigkeit seiner Musik.

Von den übrigen Orchesterkonzerten sei noch ein philharmonisches Volkssinfoniekonzert genannt, das unter *Mennerichs* Leitung eine Wiederaufführung von Rudi *Stefans* „Musik für Orchester" sowie die erste Begegnung mit der hochbegabten, jungen kroatischen Pianistin Branca *Musulin* (f-moll-Konzert von *Chopin*) brachte.

Die chorischen Darbietungen gipfelten in einer erhebenden Aufführung der Hohen Messe von *Bach* durch den Regensburger Domchor (Leitung: Prof. *Schrems*) und in einem nicht minder bewegenden Konzert der Leipziger Kantorei unter J. N. D a v i d s meisterlicher Führung, das u. a. eine herrliche Darstellung der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied!" enthielt. Außerdem brachte der Chor der Akademie der Tonkunst unter Richard *Trunk* Händels „Herakles" in eindrucksvoller Weise zur Neuaufführung.

Manches Besondere boten auch die Kammermusikabende: so erfreute das in jeder Hinsicht außerordentliche *Trio Santoliquido* mit einer Aufführung des geistvollen und lebensprühenden A-dur-Trios von I. Pizzetti, und das gleichfalls sehr hörenswerte *Prager Streichquartett* vermittelte uns die erste Bekanntschaft mit *Janaceks* eigenartigem Quartett „Intime Blätter": in der eigenartigen und oft bezwingenden Verschmelzung folkloristischer böhmischer Elemente mit sehr eigenwilligen und persönlichen, bisweilen experimentierhaft anmutenden Ausdrucks- und Klangformen verrät sich deutlich die Handschrift des Meisters der Oper „Jenufa".

Am dichtesten standen natürlich wieder die Solistenabende im Konzertkalender. Aufsehen erregte unter den Pianisten der junge Italiener *Michelangeli* als ein wirklich überragendes neues Talent. Daneben dankte man Viktoria Svihlikova, Nadina Ferreri, Ilonka v. Pathy-Schimmelpfeng, Julian von Karolyi, dem Bachspieler Carl *Seemann* und vor allem Prof. Elly *Ney* (Beethoven-Abend) starke künstlerische Eindrücke. Unter den Geigern fiel uns neben Marianne *Tunder* und Siegfried *Borries,* der wieder mit Rosl Schmid konzertierte, der mit der feinnervigen Breslauer Pianistin Nora Wallossek zum Duo verbundene Führer des Stamitz-Quartetts, Günther *Weigmann,* als ausgezeichneter Musiker besonders auf. Unter den Liederabenden ragten die Konzerte von Lea Piltti, Viorica Ursuleac (mit Clemens Krauß als glänzendem Partner am Flügel), Helma Panke, Lisa Uhrmann und Julius Pölzer (der sich wieder für *Anton Kinzl* einsetzte) hervor.

Schließlich scheinen uns noch einige fesselnde Einzelveranstaltungen besonders erwähnenswert: so die *Orgelabende* von Prof. Gatscher (Bach) und Dr. Alfred Zehelein und ein Konzert des neugegründeten Streich-Trio-Ensemble der trefflichen Münchner Künstler Fauß, Baumeister und Braun, ferner ein neuer Abend des *Fiedeltrios,* das unter Mitwirkung von E. C. Haase (Bariton) diesmal Musik aus der Zeit Karls V. hören ließ, darunter einige sehr reizvolle Stücke aus dem spanischen „Canconiero musical". Mit einem eigenen Kompositions-Abend ist der bekannte Münchner Geiger *Jakob Trapp* erfolgreich hervorgetreten: seine kleinen und größeren Werke für Solovioline, zwei und drei Geigen, Geige und Klavier und Klaviertrio fesseln vor allem durch eine natürliche musikantische Haltung, bieten stimmungsmäßig das Ansprechendste im Lyrisch-Intimen und Unbeschwert-Heiteren, sind aber auch dort besonders anziehend, wo man die Lust des komponierenden Geigers am Entfalten kapriziös-virtuoser violinistischer Elemente spürt. Mit einigen Veranstaltungen wurde endlich auch des 40. Todestages von Hugo *Wolf* gedacht: mit einem Abend des Bayer. Volksbildungsverbandes, mit einer Liederstunde der Sopranistin Erna Haßler und — wohl am schönsten — mit einem Abend der Brucknergesellschaft, der in den Liedervorträgen von Frau Hüni-Mihacsek und Theodor Scheidl ergreifende, beispielhafte Ausdeutungen Wolfscher Kunst brachte und durch eine edle Ansprache Hellmuth Grohes auch die persönliche Gestalt des Meisters würdig vergegenwärtigte.

Anton Würz.

WIEN. Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", dieses größte und mit Nichts vergleichliche zeitgenössische Chorwerk, erfuhr im Gesellschaftskonzert eine vorbildliche und hinreißende Aufführung. Hans *Knappertsbusch* an der Spitze des Stadtorchesters der Wiener Sinfoniker und des Singvereins und einer Solistenschar: Julius Patzak, Ludwig Weber, sowie Erika Rokyta und Else Schürhoff.

An die 40. Wiederkehr von Hugo *Wolfs* Todestag gemahnte ein Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde, bei dem Hans *Weisbach* an der Spitze der Wiener Symphoniker die leidenschaftdurchglühte „Penthesilea"-Musik und die beiden witzsprühenden, feurig dahinstürmenden Sinfoniefragmente „Scherzo und Finale" brachte. Die Chor-Orchesterfassung des „Feuerreiters" ist stets eine Glanzleistung unseres Singvereins gewesen und war es auch diesmal wieder. Den Liedersänger Wolf vertraten Hans Duhan und Tiana Lemnitz.

Von den gar nicht wenigen Neuheiten der letzten Wochen seien vor allem Zoltan *Kodalys* schön figurierte und motivenreiche Variationen über das

ungarische Volkslied „Der Pfau ist aufgeflogen" genannt, die *Furtwängler* im Philharmonischen Konzert spielen ließ. — Dem Schaffen gefallener zeitgenössischer Komponisten widmete die Gesellschaft der Musikfreunde ein Orchesterkonzert, das Leopold *Reichwein* leitete, der auch einführende Worte der Erklärung und Würdigung sprach. Die einsätzige „Musik für Orchester" des schon im Weltkriege gefallenen Rudi *Stephan* war bereits öfter zu hören, sie erfreut aber immer wieder durch die bildkräftige Tonsprache, durch ihre reiche chromatische Führung und blühende Farbe. Karl Maria *Löbl* stellt seine „Sinfonietta" mehr auf weiche Melodik und graziös zwingende Rhythmen. Helmut *Bräutigam* baut seine „Orchestermusik Werk 8" unter Annäherung an bodenständige Volksmelodik in reizvollen Sätzen auf. Die aus Tokkata, Passacaglia und Fuge bestehende „Elbinger Musik" von Helmut *Jörns* füllt die alten Formen wirkungsvoll mit neuem freieren Gehalt. — Ein Abend mit Werken der verstorbenen Komponistin Johanna *Müller-Hermann* bestärkte den von früheren Aufführungen her gewonnenen Eindruck der geistvollen Arbeit und der eigenartigen vielfarbigen Tonsprache, die vor allem durch eine schillernde Harmonik hervorgerufen wird und den Schöpfungen der Komponistin die charakteristische Note gibt. — Lieder von überschwänglicher Empfindung, deren poetischer Gehalt auch in der Klavierbegleitung zum Ausdruck kommt, und wirkungsvolle Balladen gab uns Ferdinand *Rebay* in seinem Kompositionsabend in der eindrucksvollen Ausdeutung durch Hans *Duhan* zu hören. — „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" des Dresdeners Gottfried *Müller* setzte Oswald *Kabasta* an die Spitze seines Sinfoniekonzerts; durch seinen Lehrer Karl Straube kommt der Komponist indirekt von Reger her und nach Anlage und Durchführung kann man auch in seinem Werk eine edle Reger-Nachfolge erkennen. Das schwermütige Thema „Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod" in sauberster Arbeit mit einem wahren Netz kontrapunktierender Neben- und Gegenstimmen umgeben, wobei die schwärmerisch-erhabene Grundstimmung der volkstümlichen Melodie über das ganze Stück gebreitet bleibt und ihre Krönung und Lösung in der kurzen, aber fein durchgeführten Schlußfuge zum trostreichen Aufschwung gewinnt. *Victor Junk.*

Zeitspiegel

Felix Draeseke zum 30. Todestag am 26. Februar 1943.

In die acht Jahrzehnte (1835—1913) seines arbeitsreichen Lebens voll Kampf um seine höchsten Ideale der Kunst und Lebensformung fielen all die Stilumbrüche seit den ersten Auseinandersetzungen um Richard Wagners Musikdramen bis zu den Bekenntnissen für oder gegen Anton Bruckner, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß. In all diesen Wirren stand Felix Draeseke als charaktervoller Schaffender und von zahllosen Schülern herzlich verehrter Musikerzieher seinen Mann. Wie eine knorrige deutsche Eiche stand er im Sturm der Weltanschauungen, die auf der Ebene der Musik aufeinanderprallten. Nie gehörte er zu jenen Künstlern, die vor allem auf ihre Lorbeeren erpicht waren, über ihr eigenstes, persönliches Interesse nie hinausgelangten. Vielmehr blieb er stets zutiefst für das Gedeihen unserer deutschen Musik besorgt und kämpfte schon sehr früh für sie gegen das überhandnehmende Judentum. Das mag auch ein Grund neben seiner Abneigung gegen jede Werbetrommel sein, weshalb sein überreiches Schaffen noch keineswegs in dem gebührenden Ausmaße bekannt wurde. Wer kennt seine vier Sinfonien, unter ihnen die Tragica und Comica, die 12 Ouvertüren, 6 Opern, je 3 Streichquartette, Sonaten, Quintette, seine gewaltigen Chorwerke und Kantaten, über 100 Lieder?

Draeseke wurde nie von der Gunst des Augenblicks emporgetragen, sein Lebensweg führte geradeaus durch Dornen und Gestrüpp, die seinen Weg zeichneten, von dem er keinen Schritt breit abwich. Von seiner Heimat Koburg und dem Leipziger Konservatorium, wo er bei Rietz studierte, kam er jung oft und gern zu Liszt nach Weimar, um dann nach harten, einsamen Wanderjahren (Alpen, Genfer See) in Dresden seine zweite Heimat zu finden. Hier wurde er auch Wüllners Nachfolger am Konservatorium und bildete in langen Jahrzehnten zahlreiche Schüler aus, die von dem aufrechten, kämpferischen Menschen entscheidende, befruchtende Anregungen fürs Leben und Schaffen empfingen.

Friedrich Baser.

Schweizerischer Takt.

„Debussys Musik steht fest in unserer Kultur wie ein Damm, gegen den die Wellen der *teutonischen Barbarei*, die uns bedroht, vergebens anrennen. . . Claude Debussy, musicien francais, hat in seiner Musik dem wahrhaft europäischen Geist ein unvergängliches Denkmal gesetzt; nicht dem heute so marktschreierisch propagierten neuen Europa. . ." So und ähnlich, verbrämt mit Worten von Thomas Mann, lesen wir in einem Artikel, der soeben im April-Heft der „*Schweizerischen Musikzeitung*" unter dem merkwürdigen Titel „Militär, Radio und Claude Debussy" erschienen ist. Der bisher weitesten Kreisen unbekannte Verfasser Edward Staempfli orgelt Haßtöne, die wir deshalb registrieren, weil sie im Verlage der *Gebrüder Hug* in Zürich erscheinen dürfen und weil der Mann, der die Verantwortung dafür trägt, Dr. Willi *Schuh*, bis vor kurzem noch die Stirn besaß, als „neutraler" Schriftleiter zu uns ins Reich zu kommen.

Weshalb mag man denn in der Schweiz immer noch die „teutonischen Barbaren" Bach, Mozart, Haydn, Beethoven oder Brahms aufführen, wenn man sich so gegen die Bedrohung durch diese Kultur auflehnt?

Das Geschäftsjahr der Stagma.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Das Geschäftsjahr 1941/42 der Stagma hat mit einem Bruttoaufkommen von 14 770 543.— RM (im Vorjahr 13 655 765.—) abgeschlossen. Es liegt somit dem Vorjahr gegenüber eine Steigerung der Einnahmen um 830 000 RM vor, und zwar ohne Berücksichtigung des Staatszuschusses und der Erträge aus dem Protektorat Böhmen und Mähren. Die Aufwendungen sind nicht nur prozentual von 23,71 auf 20,56 v. H. gesunken, son-

dern auch ziffernmäßig von 3 075 054.— RM auf 2 893 064.—.

Die Entwicklung der Einnahmen aus den verschiedenen Musikverwertungsgebieten war sehr unterschiedlich. Die Einnahmen aus ernsten Konzertveranstaltungen und Kurkonzerten, die im 1. Kriegsjahr 390 000 RM, im zweiten 634 000.— betrugen, sind im 3. Kriegsjahr auf 879 000.— RM gestiegen. Die Einnahmen aus Unterhaltungsveranstaltungen sind dagegen aus kriegsbedingten Ursachen (Tanzverbot, Einziehung von Musikern) weiterhin von 4 414 000.— RM auf 3 990 000.— zurückgegangen. Infolge Senkung der Unkosten bleibt die Verteilungssumme aus Unterhaltungsveranstaltungen jedoch bis auf einen Unterschied von etwa 6000.— RM die gleiche wie im Vorjahr.

Die Einnahmen aus Rundfunksendungen mit 3 400 000.— RM (i. V. 3 150 000.—) aus Tonfilmaufführungen mit 2 303 000.— RM (i. V. 2 060 000) aus dem Ausland mit 716 000.— RM (i. V. 450 000), aus Aufführungen mittels mechanischer Musik im Alpen-, Donau- und Sudetenland mit 230 000.— RM (i. V. 181 000) und aus Schallplattenlizenzen mit 1 733 000.— RM (i. V. 1 518 000) weisen wesentliche Erhöhungen auf, die für die Autoren und Verleger der Unterhaltungsmusik einen reichlichen Ausgleich für das geringfügige Absinken der Verteilungssumme aus Unterhaltungsveranstaltungen bringen werden.

Der Reservefonds hat mit einer letzten Zuweisung von 142 000.— RM den in der Satzung vorgesehenen Höchstbetrag von 1 000 000.— RM erreicht, so daß keine weitere Auffüllung dieses Fonds stattzufinden braucht. Die Rundfunkpauschale beträgt somit für das Etatsjahr der Reichsrundfunk-Gesellschaft April 1942 bis März 1943 3 650 000 RM.

Eine besondere Erwähnung verdient der Abschluß des Vertrages der Amre mit der Deutschen Wochenschau GmbH, durch den nicht nur die Verwertung von Schallplatten mit Biem-geschützten Werken, sondern allgemein die Tonfilmherstellungsrechte, soweit sie der Stagma übertragen wurden, zur Abgeltung gelangen.

Die der Stagma gestellte Aufgabe, in einem vergrößerten Arbeitsgebiet mit weniger Kräften den gleichen Aufgaben wie in den Vorjahren gerecht zu werden, ist erfüllt worden.

Bekanntmachung

der „Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende".

Betr.: Künstlererholungsheime.

Auf Weisung des Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels, können in den der „Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende" gehörenden bzw. den ihr zur Verfügung gestellten Künstlererholungsheimen folgende Personengruppen für eine dreiwöchige kostenlose Erholungszeit Aufnahme finden:
1. Bombengeschädigte Kulturschaffende. 2. Kriegsbeschädigte Kulturschaffende. 3. Witwen von gefallenen Mitgliedern der Reichskulturkammer. 4. Erholungsbedürftige Kulturschaffende, deren Gesundheit durch Fliegeralarme, Einsatz in der Truppenbetreuung und dergleichen gelitten hat und die nicht in der Lage sind, aus eigenen Mitteln einen Erholungsaufenthalt zu bestreiten.

Es handelt sich um die Heime:
a) Künstlerheim Schloß *Fischbach,* Luxemburg, das am 2. 7. 1942 in Betrieb genommen wurde und ganzjährig geöffnet ist. b) Künstlerheim Schloß *Senningen,* Luxemburg, das nur in den Sommermonaten in Betrieb ist und in erster Linie der Aufnahme von Erwachsenen mit Kindern dienen soll. Es wird erstmalig am 4. 5. 1943 eröffnet. c) Künstlererholungsheim *Kühlungsborn,* Ostsee, das gleichfalls nur in den Sommermonaten in Betrieb ist und auch Kinder aufnimmt. Es wird am 15. 5. 1943 wiedereröffnet. d) Künstlererholungsheim *Baden* b. Wien, das ebenfalls nur während der Sommermonate in Betrieb ist, wird am 1. 5. 1943 wiedereröffnet.

Kulturschaffende, die zu einem der obenangeführten Personenkreise gehören und einen Erholungsaufenthalt wahrnehmen wollen, werden gebeten, sich unter Angabe ihres Namens, Berufs, der genauen Anschrift, Geburtsdaten und der betreffenden Personengruppe *über ihren Landeskulturwalter,* dessen Befürwortung erforderlich ist, bei der „Goebbels-Stiftung für Kulturschaffende", Berlin W. 15, Schlüterstr. 45, zu melden. Die Einweisung in eines der genannten Heime erfolgt von hier aus. Besondere Wünsche bezüglich Erholungszeit und Ort werden nach Möglichkeit berücksichtigt. Jedoch ist es selbstverständlich, daß zur Entlastung der Reichsbahn unnötig lange Bahnfahrten vermieden werden müßten.

Berlin W. 15, den 31. März 1943.

gez. *Owens*
ehrenamtlicher Geschäftsführer
Leiter der Abteilung „Berufsständische Betreuung" in der Hauptgeschäftsführung der Reichskulturkammer.

An die Mitglieder der Reichskulturkammer.

Die Präsidenten der nachstehend genannten Kammern haben für das Gebiet des Großdeutschen Reiches mit Ausnahme des Protektorats Böhmen und Mähren folgende Anordnung mit Datum vom 10. März 1943 erlassen:

Die Mitglieder der Reichsmusikkammer, Reichskammer der bildenden Künste, Reichsschrifttumskammer, Reichstheaterkammer und Reichsfilmkammer sind verpflichtet, in ihrer kammerpflichtigen Tätigkeit und in ihrem sonstigen Verhalten sich der Achtung und des Ansehens als Kulturschaffende würdig zu erweisen.

Insbesondere haben sie alles zu unterlassen, was der deutschen Volksgemeinschaft, Kultur oder Wirtschaft abträglich ist, was ein anderes Kammermitglied in seinem Ruf schädigt, es lächerlich oder verächtlich macht und was gegen die guten Sitten verstößt.

Die künstlerische Dienstverpflichtung.

Seit 1938 gibt es die Dienstverpflichtung zur Sicherstellung des Kräftebedarfs für Aufgaben von besonderer staatspolitischer Bedeutung. In der Kriegszeit ist diese Einrichtung sehr bedeutungsvoll geworden. Oft wenden sich weibliche Angehörige freier künstlerischer Berufe mit der besorgten Frage an Dienststellen, ob sie etwa „in die Fabrik müßten". Hierzu ist zu sagen: Eine Dienstverpflichtung kommt nur in Frage für Aufgaben, die der Beauftragte für den Vierjahresplan als besonders bedeutsam und unaufschiebbar bezeichnet hat. Sie wird für begrenzte oder unbegrenzte Zeit von dem Arbeitsamt ausgesprochen, in dessen Bezirk der Wohnort oder der gewöhnliche Aufenthaltsort des zu Verpflichtenden liegt. Bei der Auswahl hat das Arbeitsamt zu beachten, daß die Arbeitskraft des Verpflichteten so zweckvoll wie möglich einzusetzen ist. Der zu Verpflichtende soll möglichst vorher vom Arbeitsamt gehört werden, wobei insbesondere Einsatzfähigkeit und Tauglichkeit zu prüfen sind, in Zweifelsfällen mittels Vornahme einer ärztlichen Untersuchung; auch sind bei dieser Gelegenheit Einwendungen gegen die Verpflichtung entgegenzunehmen und zu prüfen.

Es ist also genügend Sorge getroffen, um Fehlvermittlungen zu verhüten, und etwa betroffene Mitglieder der Reichsmusikkammer haben Gelegenheit, vorher die zuständigen Dienststellen ihrer Fachschaft zu benachrichtigen, damit das Arbeitsamt in geeigneter Weise aufgeklärt wird. Sie erhalten dort auch weitergehende Auskunft über Einzelheiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Bei hauptberuflich im Kulturbereich Tätigen haben sich bisher keine Schwierigkeiten ergeben; anders bei Nebenberuflern. Es empfiehlt sich in solchen Fällen, vorsorglich den kulturellen Tätigkeitsbereich im Arbeitsbuch ebenfalls kenntlich machen zu lassen.

Eine solche Dienstverpflichtung kann nun aber seit dem 1. September 1942 auch für kulturschaffende Tätigkeit gegenüber Mitgliedern der Reichstheaterkammer, Reichsfilmkammer und Reichsmusikkammer ausgesprochen werden. Der Beauftragte für den Vierjahresplan, vertreten durch den Generalbevollmächtigten für den Arbeitseinsatz, hat durch Erlaß vom 30. 7. 1942 mit Wirkung vom 1. September 1942 von seiner Ermächtigung Gebrauch gemacht, den kriegsbedingten Einsatz der Kulturschaffenden als besonders bedeutsam und unaufschiebbar zu bezeichnen. Der Antrag auf Dienstverpflichtung wird in solchen Fällen von der Reichskulturkammer im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda bei dem zuständigen Arbeitsamt gestellt. Eine Befragung des zu Verpflichtenden durch das Arbeitsamt erfolgt nicht, weil alle Einzelheiten bereits vorher im Bereich der Reichskulturkammer erörtert worden sind. Die Dienstverpflichtung erfolgt auf die Reichskulturkammer oder eine von ihr zu bezeichnende Stelle, u. U. also auch auf einen privaten Betrieb. Um die Dienstverpflichtung möglichst umfassend zu gestalten, soll in dem Bescheid der Vermerk angebracht werden: „Unter Umständen auch Einsatz in den besetzten Gebieten". Sie ist nur für bestimmte Zeit bzw. für begrenzte Zeit auszusprechen. Das Entgelt wird auch bei einer solchen Dienstverpflichtung auf Vorschlag der Reichskulturkammer von dem Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe festgesetzt und die dienstzuverpflichtenden Kräfte unmittelbar verständigt. Dienstpflichtunterstützung (Trennungszuschlag, Sonderunterstützung und Treugeld) wird in keinem Falle gewährt.

Bisher ist von dieser Möglichkeit vor allem Gebrauch gemacht worden, um die Musikversorgung der luftgefährdeten Gebiete und der kulturellen Truppenbetreuung sicherzustellen. Leider sind sich eben manche Kulturschaffenden über ihre Verpflichtung nicht klar, die innere Wehrhaftigkeit des deutschen Volkes in der Kriegszeit durch besonders intensiven Einsatz ihres Künstlertums auch unter schwierigen Bedingungen und unter Hintansetzung geldlicher Konjunkturwünsche zu erfüllen. Infolgedessen ist diese Einrichtung notwendig geworden, deren maßvolle Handhabung durch die Vertreter der zuständigen Einzelkammern bzw. der Reichskulturkammer jedoch Gewähr dafür bietet, daß berechtigten Wünschen der Betroffenen Rechnung getragen wird. *Dr. Kurt Zimmerreimer.*

Verschiedene Mitteilungen.

Hermann *von Schmeidel* brachte in einem Konzert des Ungarischen Rundfunks in *Budapest* Bruckners II. Symphonie und die Haffner-Serenade von Mozart mit dem Orchester der Königl. Oper zur Aufführung.

Von Max *Seeboth* kam in einem Kammermusikabend der Volksbildungsstätte *Halberstadt* die Sonate in g durch Hermann Wolff, Violine, und Max Seeboth, Klavier, zur erfolgreichen Uraufführung. Einen starken Eindruck hinterließ Frau Hildegard Seeboth, die Gattin des Komponisten mit der Wiedergabe von fünf Liedern ihres Mannes.

GMD Franz *Adam* war der Leiter von 15 Konzerten, die das *Nationalsozialistische Symphonieorchester* im Auftrag der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in den Gauen Schwaben und Württemberg veranstaltete. Die erfolgreiche Reise führte durch 12 Städte dieser Gaue, u. a. nach Augsburg, Kempten, Lindau, Stuttgart, Ulm, Göppingen und Heilbronn. Neben den beiden Konzertmeistern des Orchesters, Kammervirtuose Michael Schmid und dem Solocellisten Philipp Schiede wirkte noch die Münchener Geigerin Edith von Voigtländer als Solistin in mehreren Konzerten mit. Neben Werken von Beethoven, Schubert, Mozart, Weber, Wagner und Liszt gelangten an Neuaufführungen noch der Weckruf von Albert Jung und das symphonische Gedicht „Psyche und Eros" von Cäsar Franck zum Vortrag. Von den 15 Konzerten wurden drei Konzerte wieder als Werkkonzerte in Betrieben durchgeführt.

Der *Kasseler Lehrergesangverein*, der vor Jahresfrist zum Konzertchor der Stadt Kassel erhoben wurde, gedachte seines 60jährigen Bestehens mit zwei Chorkonzerten, in denen sich der neue Leiter dieser führenden Chorvereinigung des Kurhessengaues Dr. Hans Georg *Schmidt* als würdiger Nachfolger des verstorbenen Dr. Robert Laugs erwies. Unter Mitwirkung des Staatstheaterorchesters und namhafter Solisten gelangten Bachs „Weihnachtsoratorium" und Händels „Herakles" zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Am 14. April 1843 starb in Oberdöbling bei Wien der große Meister der Tanzmusik Joseph *Lanner*. Die Stadt *Wien* gedachte seiner mit einer würdigen Feier im Opernhaus. Die Wiener Städtischen Sammlungen haben im Neuen Rathaus eine Gedächtnisausstellung zusammengestellt, die Leben und Werk des liebenswerten Tonsetzers umfaßt.

Vor 25 Jahren, am 20. April 1918, ist der Arzt Hans *Breuer* bei Verdun gefallen. Als Medizinstudent gab er die Volksliedsammlung „Der Zupfgeigenhansel" heraus, die in kürzester Zeit über die damalige Wandervogelbewegung hinaus einen Widerhall im ganzen deutschen Volke fand. Zu Beginn des Weltkrieges war die Sammlung bereits in 150 000 Exemplaren erschienen und jetzt liegt sie in weit über einer Million Exemplaren vor. Breuer ist einer der erfolgreichsten Wiedererwecker des deutschen Volksliedes.

Der vom Oberbürgermeister geschaffene Kunstpreis der Stadt der Volkserhebung *Graz* gelangte im Dezember 1943 zum ersten Male zur Verteilung. Der Gesamtbetrag von 10 000 Mark wurde an den aus Graz gebürtigen Komponisten Joseph *Marx*, an die beiden Bühnenbildner der Städtischen Theater Hans *Hamann* und Paul *Mehnert*, sowie an einen Maler verliehen.

Reichsstatthalter und Gauleiter Murr verkündete die Stiftung eines *Württembergischen Kulturpreises* in Höhe von 10 000 RM für hervorragende Leistung und auch für ein ganzes Lebenswerk auf dem Gebiete des Schrifttums, der Musik oder der bildenden Künste.

Der Oberbürgermeister der Stadt *Dortmund* verkündete die Stiftung eines Dortmunder *Kulturpreises*, der alljährlich für besondere Leistungen auf dem Gebiete der Dichtung, der Musik und bildenden Kunst vergeben werden soll. Der Preis wird erstmalig 1943 für ein dramatisches Werk oder einen Operntext verteilt, in denen ein bedeutsames Ereignis der Dortmunder Geschichte behandelt wird.

Für das Deutsche Theater in *Prag* hat Generalintendant Oskar Walleck die Uraufführung des neuen Ballettes von Fried *Walter* „Kleopatra" angenommen.

Das Ballett der Wiener Staatsoper gastierte in der Woche vom 23.—28. Mai mit den Tanzwerken „Joan von Zarissa" von Werner *Egk* und „Die Kirmes von Delft" von Hermann *Reutter* am Nürnberger Opernhaus.

Werner *Egks* „Columbus" wird zu Beginn der neuen Spielzeit an der Staatsoper Berlin herauskommen; die Leipiger Erstaufführung ist für den 30. Juni geplant.

Die Uraufführung des neuen Klavierkonzertes von Wolfgang *Fortner* in *Heidelberg* mit Frieda Kwast-Hodapp als Solistin gestaltete sich zu einem sensationellen Ereignis. Die nächsten Aufführungen sind u. a. in Wiesbaden, Frankfurt a. Main und Leipzig zu erwarten.

Nach Mitteilung der Reichsmusikprüfstelle sind der Verkauf sowie die Verbreitung und Aufführung des *„U-Bahn-Fox"* in der Wiedergabe des Fud Candrix-Tanzorchesters unerwünscht.

Rudolf *Siegels* Oper „Herr Dandolo" erlebte kürzlich am Deutschen Theater in *Wiesbaden* eine außerordentlich erfolgreiche Wiedergeburt. Dieses musikalisch und textlich von beschwingter Heiterkeit erfüllte (chorlose) Werk bewies wiederum seine zündende Wirkung. Als nächste Bühne bereitet das Hessische Landestheater in Darmstadt die Oper vor.

Der Musikpreis 1942 der Stadt *Velbert* wurde im Einvernehmen mit dem Herrn Reichspropagandaminister dem Komponisten Hermann *Wunsch* für sein Werk „Ehrenmal" für Männerchor und Orchester verliehen.

Von Max *Seeboth* gelangten eine Sinfonische Suite in Breslau unter GMD Ph. Wüst, eine Introduktion und Ostinato unter MD Hans Vogt und das 4. Streichquartett in Berlin durch das Freund-Quartett zur Uraufführung. Die Werke fanden einen starken Widerhall.

Der stellvertretende Musikdirektor der Stadt Aachen, Gustav *König*, wurde als Nachfolger für Musikdirektor Albert Bittner, der an die Hamburger Staatsoper geht, nach Essen berufen.

In *Gladbeck* in Westfalen wurde das Amt eines städtischen Musikdirektors neu geschaffen. Die Leitung erhielt der bisherige Leiter des städtischen Musikvereins in Bünde Fr. W. *Kohlmann*.

Als städtischer Musikdirektor der Stadt *Glauchau* und Leiter der Orchesterschule wurde Dr. Karl *Rieß* verpflichtet, der gleichzeitig das Amt des städtischen Musikbeauftragten übernommen hat.

Als städtischer Musikdirektor wurde der Thorner Kapellmeister Otto *Färber* nach *Graudenz* berufen.

Der Generalintendant des Staatstheaters *Wiesbaden* C. von Schirach tritt am 1. September 1943 in den Ruhestand. Als Nachfolger wurde der bisherige Intendant der Königsberger Städtischen Bühnen Alexander *Spilcher* berufen.

An der Staatlichen Hochschule für Musik in *Leipzig* wurde mit Beginn des Sommersemesters 1943 ein Seminar für rhythmische Erziehung unter Leitung von Frau Elfriede *Feudel* errichtet.

Als Nachfolger Eugen Bodarts in *Altenburg* wurde Kurt *Overhoff* berufen. Overhoff war zuletzt als musikalischer Opernleiter in Heidelberg tätig.

Die *Händel-Plakette* der Stadt Halle wurde im Verlaufe der Händelgedenktage 1943 an den im Osten gefallenen Musikwissenschaftler Dr. Joachim *Eisenschmidt* und an den Thomas-Kantor, Professor Günther *Ramin* verliehen.

In Hannover nimmt die von Johannes *Röder* als Direktor geleitete Landesmusikhochschule soeben ihre Tätigkeit auf. Aus den Lehrkräften wird unter der Leitung des Direktors das „Kammerorchester Hannover" gebildet. Als Lehrkräfte sind an die Anstalt verpflichtet worden: Harald Genzmer, für Komposition, Tonsatz und Instrumentation, Siegfried Schultze, für Klavierspiel, Paul Gümmer und Alice Brand-Rau für Gesang.

Veranstaltungen.

Das Kulturamt der Gaustudentenführung *Kurhessen* veranstaltete am 3. März 1943 für die Marburger Studentenschaft einen *Hans-Pfitzner-Abend* unter Mitwirkung namhafter Künstler. Erna Daden (Frankfurt), Alt, sang sieben Lieder des Komponisten, am Flügel begleitet von Musikdirektor Aug. Wagner. — Großen Beifall errangen die fünf Klavierstücke op. 47, die von Aug. *Wagner* in meisterhafter Beherrschung geboten wurden. Den Abschluß des Abends bildete das Streichquartett c-moll op. 50, eines der letzten Werke des Meisters. Das *Gebhard-Quartett* spielte mit größtem Einfühlungsvermögen und Hingabe und erzwang anhaltenden Beifall.

Die Schloßkonzerte in Meersburg am Bodensee finden in der Zeit vom 13.—25. 7. 43 unter Mitwirkung von Rudolf *Moralt* und anderer namhafter Künstler statt.

In *Euskirchen* (Rhld.) veranstaltete die Kreisleitung der NSDAP, Kreishauptstelle Kultur ein Symphoniekonzert. Das verstärkte Orchester der Stadt Bonn spielte unter Leitung des Städt. Musikdirektors Jakob *Schaeben* die Mozartvariationen von Max Reger, das Klavierkonzert von Robert Schumann (Solistin: Irma Succa-Sehlbach, Essen) und die 1. Symphonie von Johannes Brahms.

Zum 3. Male führte die Lippestadt *Lünen* am 23. Mai ihren Musiktag durch. Nach Hausmusiken, Morgenrufen, Maisingen, Musik im Freien bestand der Höhepunkt in der Gemeinschaftsmusik mit dem Lied Hans Baumanns. Ausführende waren Sing- u. Spieleinheiten der HJ., ein großer HJ.-Chor, Ruth Görshop (Sopran) und das Westf. Städteorchester unter Leitung von Georg *Kickhäfer*.

In der abgelaufenen Spielzeit wurden die „*Konzerte junger Künstler*" als gemeinnützige Einrichtung der Reichsmusikkammer und der Reickshauptstadt *Berlin* vierzehntägig durchgeführt. In den insgesamt 15 Konzerten traten 33 Solisten und 8 Begleiter auf. Hiervon waren 9 Künstler aus Berlin und die übrigen aus dem Reich.

Mit den Städten Augsburg, Dresden, Luxemburg, Nürnberg, München, Posen, Weimar und Wien fand ein *Künstleraustausch* statt. Wie immer waren neben den Meistern der Klassik und Romantik auch Tonsetzer der Gegenwart vertreten, und zwar die Komponisten: Bergau, v. Dohnanyi, Donisch, Graener, Franz Hofmann, Knab, Marc Lothar, Pfitzner, H. K. Schmid, Schliepe, R. Strauß, Trapp, Unkel, Vollerthun, Wintzer.

Die Kroatische Staatsoper aus Agram wird am Opernhaus der Stadt *Wien* mit dem abendfüllenden Tanzwerk „Der Teufel im Dorf" von Fran *Lhotka* gastieren.

In der Woche zeitgenössischer Musik in Berlin wird GMD Fritz Zaun das Orgelkonzert von Hermann *Schroeder* zur Aufführung bringen, das auch in den Städtischen Symphoniekonzerten in Koblenz vorgesehen ist.

Im Sender *Belgrad* brachte Hermann Schroeder die Uraufführung einer Serenade von Wilhelm *Maler* für Orchester. Den Sätzen: Ständchen, Tanz, Arioso und Marsch liegt ein lothringisches Volkslied zugrunde.

Der Musikalische Oberleiter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Otto *Matzerath*, dirigierte das Eröffnungskonzert der Venezianischen Festspiele. Er hatte die „Oberon"-Ouvertüre und die „Eroica" gewählt und errang mit beiden Werken einen überragenden Erfolg. Die italienische Presse feierte begeistert den jungen deutschen Künstler und rühmt neben dem großen, von ernstem Streben geleiteten Können das hinreißende und alles beherrschende Temperament des Dirigenten. Auch in Padua, wo die Vortragsfolge für die Deutsch-Italienische Gesellschaft wiederholt wurde, stand Matzerath im Mittelpunkt des spontanen Beifalls.

Richard Slevogt.

Auf Einladung der maßgeblichen italienischen Kulturstellen brachte der *Mannheimer Kammerchor* mit dem Kammerorchester der Mannheimer Hochschule für Musik und Theater unter Leitung von Direktor Chlodwig *Rasberger* Bachs *Matthäuspassion* zur österlichen Zeit in Triest, Venedig, Mailand (Scala), Brescia, Bologna, Florenz (Dom), Perugia, Rom (Teatro Elyseo) und Neapel zur Aufführung. Den restlos ausverkauften Konzerten folgten mehrere Wiederholungen des Passionsoratoriums für Angehörige der deutschen Wehrmacht in Rom und Neapel.

Die Hamburger Staatsoper gastierte im Mai mit den Opern „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Zauberflöte" in *Sofia*. Das ausgezeichnete Ensemble stand unter der Leitung von Dr. Hans *Schmidt-Isserstedt*. Lediglich das Orchester wurde vom Sofioter Nationaltheater gestellt. Es war für eine Hamburger Solistin verstärkt. Die Abende wurden zu einem Sieg deutscher Theaterkultur und zu einem Triumph Mozarts.

An der *Pariser* Großen Oper kommt Werner *Egks* „*Peer Gynt*" heraus. Der Komponist leitet die Einstudierung selbst.

Geburtstage und Jubiläen.

Der Führer hat dem Seniorchef des Musikverlages B. Schott's Söhne in Mainz, Geheimrat Dr. Ludwig *Strecker*, zum 90. Geburtstag in einem persönlichen

Handschreiben seine Glückwünsche übermittelt. Eine Reihe von maßgeblichen Persönlichkeiten des Musiklebens gedachte ebenfalls voller Anerkennung der kulturellen Leistungen des Jubilars, der vor allem als Freund und Verleger Richard Wagners und seines Kreises bekannt geworden ist.

Der Operettenkomponist Walter W. *Goetze* wurde kürzlich 60 Jahre alt. Seine Schöpfungen bemühen sich um eine Erneuerung der Operetten aus dem Geiste der komischen Oper. Sein erster großer Erfolg war: „Ihre Hoheit die Tänzerin". Seither sind zahlreiche weitere Operetten von ihm mit mehr oder weniger Erfolg über die Bühnen gegangen.

Der Kammersänger Fritz *Windgassen*, seit zwei Jahrzehnten der Leiter der Opernklasse der Stuttgarter Musikhochschule, wurde 60 Jahre alt. Zugleich konnte er das Jubiläum seiner 20jährigen Zugehörigkeit zur Württembergischen Staatsoper feiern.

Der Direktor der Staatlichen Musikhochschule in Köln, Professor Karl *Hasse*, vollendete das 60. Lebensjahr. Er ist sowohl als Komponist, als auch durch schriftstellerische Arbeiten erfolgreich hervorgetreten.

Die ehemals sehr bekannte und gefeierte norwegische Wagner-Sängerin Ellen *Gulbranson* konnte in Oslo ihren 80. Geburtstag begehen.

In diesem Jahre sind 50 Jahre seit der Uraufführung der Oper „Hänsel und Gretel" von *Humperdinck* vergangen, die am 23. 12. 1893 am damaligen Hoftheater in Weimar unter Leitung des Hofkapellmeisters Richard Strauß mit dessen Gattin Pauline de Ahna als Hänsel stattfand.

In der Mailänder Scala, wo vor 50 Jahren die Uraufführung von Verdis „Falstaff" stattfand, wurde kürzlich das Werk zum Gedächtnis an das Ereignis in einer glänzenden Festwiedergabe herausgebracht. Bei dieser Gelegenheit war im Foyer der Schauburg auch eine Gedächtnisschau zu sehen, welche die Urschrift der Oper, eine bibliographische Sammlung, die Szenen- und Trachtenentwürfe, die Bilder der Künstler, welche das Werk aus der Taufe gehoben haben, und andere Erinnerungsstücke vereinigte. *n.*

Dr. Max *Unger*, der den Lesern der vier vereinigten Zeitschriften seit Jahrzehnten als geistvoller Musikschriftsteller bekannt ist, wurde am 28. Mai 60 Jahre alt. Von 1911—1919 war er Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik". In Taura in Sachsen geboren, studierte er in Leipzig, wo er als Schüler Hugo Riemanns mit einer Arbeit über Muzio Clementi promovierte. Unger lebte längere Zeit in Zürich, wo er mit bibliothekarischen Arbeiten beschäftigt war. Seit einigen Jahren ist er in Italien ansässig. Als Wissenschaftler hat er sich die Beethovenforschung zu seiner Lebensaufgabe gemacht. Was er hier in zahlreichen kleineren Buchveröffentlichungen und Zeitschriftenaufsätzen vorgelegt hat, gehört zum gediegensten im ganzen Beethovenschrifttum. Man möchte wünschen, daß Unger recht bald die seit langem angekündigte Gesamtausgabe der Beethoven-Briefe und eine umfassende Gesamtdarstellung von Leben und Schaffen Beethovens vorlegen möge.

Der Komponist Ernst *Schliepe* gehört seit dem 25. Mai zu den Fünfzigjährigen. Neben Orchesterwerken, Kammermusik und Liedern ist er vor allem durch die Opern „Der Herr von gegenüber" und „Marienburg" bekannt geworden. Schliepe ist Ostpreuße, er stammt aus Darkehmen. In der Reichsmusikkammer leitet er die Fachschaft Solisten.

Die Toten.

Dr. Ludwig *Kelbetz*, stellvertr. Direktor und Dozentenführer an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in *Graz*, Leiter der steirischen Musikschulen, der Gründer und wichtigste Förderer des Steirischen Musikschulwerks ist am 10. Januar 1943 bei den schweren Kämpfen im mittleren Don-Abschnitt als Unteroffizier und Gruppenführer eines Ski-Bataillons gefallen. Die Steiermark verliert mit ihm einen der führenden kulturpolitischen Männer, die Hitlerjugend einen ihrer Aktivisten, der in der illegalen Zeit für das neue Liedgut in der Ostmark warb. In den Lagern des Studentenbundes und in seinen Schriften hat sich Kelbetz für eine Neugestaltung der Musikhochschulen aus dem Geiste des Nationalsozialismus eingesetzt. Sein Wirken als Musiker, Musikerzieher und Kulturpolitiker wird unvergessen bleiben.

Der Berliner Musikwissenschaftler Dr. Johann Wolfgang *Schottländer* ist im Alter von 37 Jahren plötzlich verstorben. Seit 1936 war er Dozent für Filmmusik an der Hochschule für Musik. Seine besonderen wissenschaftlichen Neigungen galten der Antike und Karl Friedrich Zelter.

Der Komponist Serge *Rachmaninow* ist in Kalifornien im Alter von 70 Jahren verstorben. Er studierte in Moskau und war auch bis zum Ausbruch der bolschewistischen Revolution Orchester-Chef der kaiserlichen Oper. Er emigrierte dann nach den Vereinigten Staaten, wo er im Laufe seines langen Lebens noch zahlreiche Kompositionen geschaffen hat.

Die bekannte Geigerin Alma *Moodie* ist Anfang März in Frankfurt am Main unerwartet gestorben. Die in Australien geborene Künstlerin konzertierte schon sehr früh in Deutschland, wo sie während des größten Teils ihres Lebens ansässig war. Durch Heirat erwarb sie die deutsche Staatsangehörigkeit, und sie gehörte zu den bedeutendsten Geigerinnen unserer Zeit. Hans Pfitzner schrieb für sie sein Violinkonzert. An der Staatlichen Musikhochschule in Frankfurt am Main leitete sie eine Meisterklasse für Violinspiel.

In Neapel ist kürzlich nach kurzer Krankheit der Tonsetzer Daniele *Napolitano* abgeschieden. Er war in Saviano bei Nola am 4. Oktober 1872 geboren, war Schüler, später Kontrapunktlehrer des Napolitaner Konservatoriums, Herausgeber musikpädagogischer Werke und Verfasser einer Reihe größerer musikalischer Werke, darunter der Opern „Der Prophet von Chorasan", „Villa Clermont", „Bajardo", „Der lachende Mensch", „Die eingebildete Kranke" und „Clara d' Arville", ferner der Hymne „Igea", verschiedener Orchesterwerke usw. n.

Der Intendant des *Salzburger* Landestheaters, Dr. Erwin *Kerber*, der lange Zeit hindurch Geschäftsführer der Wiener Oper gewesen ist, erlag im 52. Lebensjahr einem Herzleiden.

Der französische Komponist Raoul *Laparra* ist Anfang April ein Opfer des englisch-amerikanischen Terrorangriffs auf Paris geworden. Die Bombe der Gangster traf den 67-Jährigen in einem Sanatorium im Bois de Bologne. In Bordeaux geboren, wurde er mit 27 Jahren Träger des Rompreises am Pariser Konservatorium. Namentlich mit einer Reihe von Bühnenwerken hat sich dieser Künstler, der sein eigener Textdichter war und dessen Fähigkeiten als Spielleiter gerühmt werden, einen Namen in Frankreich gemacht.

Die organisatorischen und technischen Vorbereitungen des ersten Heftes unserer Gemeinschaftszeitschrift bedingten das verspätete Erscheinen. Das nächste Heft wird in der ersten Juli-Hälfte ausgeliefert werden.

Die Bezieher der Zeitschrift „Die Musik" erhalten auf Wunsch von Max Hesses Verlag (Berlin-Halensee) das *Halbjahresregister* für die Hefte 1—6 des 35. Jahrganges kostenlos zugesandt.

Herausgeber und Hauptschriftleiter: Dr. phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee; stellvertr. Hauptschriftleiter: Gustav *Bosse*, Regensburg. — Anzeigenleitung: Dipl.-Kfm. Franz *Schenk*, Berlin. Gemeinschaftsverlag der Zeitschriften: *„Zeitschrift für Musik"*, gegründet 1834 von Robert Schumann (Gustav Bosse Verlag, Regensburg), *„Allgemeine Musikzeitung"*, 70. Jahrgang (Breitkopf & Härtel, Leipzig), *„Neues Musikblatt"*, 22. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz) und *„Die Musik"*, 35. Jahrgang (Max Hesses Verlag, Berlin). — Geschäftsstelle: „Musik im Kriege" Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38. — Gedruckt in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

MUSIK IM KRIEGE

Gemeinschaftszeitschrift für die Dauer des Krieges vereinigt aus:

„Die Musik"

Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP., zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

35. Jahrgang, April/Mai 1943, Heft 5/6.

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

„Zeitschrift für Musik"

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von **Robert Schumann.** Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Herausgegeben von Gustav Bosse.

110. Jahrgang, April/Mai 1943, Heft 4/5.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

„Allgemeine Musikzeitung"

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart (vereinigt mit „Rheinisch-Westfälische Musikzeitung" u. „Süddeutscher Musikkurier"). Hauptschriftleiter Dr. Richard Petzoldt.

70. Jahrgang April/Mai 1943.

Breitkopf & Härtel, Musikverlag, Leipzig C 1, Nürnbergerstraße 36—38

„Neues Musikblatt"

Monatsschrift für zeitgenössische Musik und aktuelles Musikleben.

22. Jahrgang, April/Mai 1943

B. Schotts Söhne, Mainz, Weihergarten 5—7

Erscheinungsweise zweimonatlich, Bezugspreis halbjährlich Mk. 7.—, Einzelheft Mk. 2.50

Inhalt: Heft 1 April/Mai 1943

Bildbeilagen:

Konzertwinter 1943/44 der Stadt Annaberg/Erzgebirge

Gesamtleitung: Musikdirektor Karl Potansky
Landesorchester Obererzgebirge in Annaberg/Erzgebirge

7 Meisterkonzerte

1. Konzert: Montag, den 11. Oktober 1943
Solistin: Maria Neuß, Berlin, Violine — Ludwig van Beethoven. Willy Czernik. Franz Schubert

2. Konzert: Montag, den 8. November 1943
Solist: Max Spitzenberger, Frankf. a. M., Cello — Luigi Cherubini. Ernst von Dohnanyi. Max Reger

3. Konzert: Mittwoch, den 1. Dezember 1943
Solist: Paul Richartz, 1. Konzertmeister des Städt. Orchesters Berlin, Violine — Gerhart v. Westermann. Max Bruch. L. v. Beethoven

4. Konzert: Montag, den 10. Januar 1944
Solist: Johannes Schneider-Marfels, Dresden, Klavier — Joh. Nep. David. Wolfgang Amadeus Mozart. Ludwig van Beethoven

5. Konzert: Montag, den 7. Februar 1944
Solist: Carl Momberg, v. Staatstheater Braunschweig, Baß-Bariton — Helmut Riethmüller. G. F. Händel. Werner Egk. Joh. Brahms

6. Konzert: Montag, den 6. März 1944
Solist: Heinz Stanske, Berlin, Violine. — Kurt Budde. Nicolo Paganini. Robert Schumann

7. Konzert: Montag, den 24. April 1944
Solistin: Kammersängerin Elisabeth Reichelt, von der Staatsoper Dresden, Koloratursopran — H. Pfitzner. W. A. Mozart. A. Bruckner

2 Sonderkonzerte

1. Konzert: Donnerstag, den 16. März 1944
Solist: Prof. Ludwig Hoelscher, München, Cello — Joh. Seb. Bach. Karl Höller. Joseph Haydn. Carl Maria v. Weber

2. Konzert. Solist: Prof. Walter Schaufuß-Bonini, Dresden, Klavier — Deutsch Italienischer-Abend.

2 Konzerte „Beschwingte Musik"

1. Konzert: Mittwoch, den 29. Dezember 1943
Solist: Kammervirtuos Max Zimolong, 1. Solohornist der Staatsoper Dresden.

2. Konzert: Freitag, den 5. Mai 1944
Solistin: Vera Littner, Dresden, Alt.

1 Konzert mit Werken feldgrauer Komponisten

KONZERTE DER STADT M. GLADBACH 1943/44

Leitung: Städt. Musikdirektor Heinz Anraths

18. September 1943
Karl Kämpf: Romantische Suite. Anton Dvorak: Violinkonzert. Joh. Brahms: 2. Sinfonie. — Solist: Wilfried Hanke

16. Oktober 1943
Wolfg. Amadeus Mozart: Krönungskonzert. Anton Bruckner: 7. Sinfonie. — Solist: Willy Hülser

6. November 1943
MOZARTABEND

27. November 1943
Hans Pfitzner: Kantate „Von deutscher Seele" — Solisten: Martha Schilling, Luise Richartz, Josef de Witt, Prof. Johannes Willy

4. Dezember 1943
Klavierabend Georg von Vasarhelyi

15. Januar 1944
Maurits Schoemaker: Brueghel-Suite. Eugen d'Albert: Cello-Konzert. Anton Dvorak: Sinfonie „Aus der neuen Welt". — Solist: Tibor de Machula

5. Februar 1944
BACH-HÄNDEL-ABEND

19. Februar 1944
Goebel-Quartett

4. März 1944
Josef Haydn: Sinfonie (Die Uhr). Heinz Schubert: Vom Unendlichen (Kantate für Sopransolo und Streichorchester). Richard Wagner: Wesendonklieder. L. van Beethoven: 5. Sinfonie -- Solistin: A. Merz-Tunner

25. März 1944
Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion — Solisten: Sofie Hoepfel, Bertha Maria Klaembt, Heinz Marten, Rudolf Haym, Clemens Kaiser-Breme

15. April 1944
Konzert des Aachener Domchors

29. April 1944
RICHARD WAGNER-ABEND

6. Mai 1944
Schubert-Abend. — Solist: Heinz Marten

10 Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters Bielefeld

Leitung: Städt. Musikdirektor Dr. Hans Hoffmann

In der Spielzeit 1943/44

1. Sonntag, den 5. September 1943
Werke von Beethoven: Egmont, Violinkonzert, VII. Symphonie — Solist: Schneiderhan.

2. Sonntag, den 26. September 1943, 11 Uhr
Wilhelm Jerger: Partita, Beethoven: Klavierkonzert c-moll, Reger: Hiller-Variationen — Solist: Hansen.

3. Sonntag, den 24. Oktober 1943, 11 Uhr
Heinz Röttger: Symph. Vorspiel, F. Schubert Konz. Violoncello, J. Brahms: II. Symphonie — Leitung: A. Habermehl. Solist: Troester

4. Sonntag, den 7. November 1943, 11 Uhr
Alfredo Casella: Scarlattiana, W. A. Mozart: Klavierkonzert D-dur (K. V. Nr. 537), W. A. Mozart: Symphonie C-dur (KV 551) — Solist: H. M. Theopold

5. Sonntag, den 21. November 1943, 11 Uhr
J. S. Bach: „Die Kunst der Fuge"

6. Sonntag, den 6. Februar 1944, 11 Uhr
Zoltan Kodaly: Tänze aus Galanta, F. Chopin: Klavierkonzert, R. Schumann: I. Symphonie — Leitung: A. Habermehl. — Solist: M. L. Faini.

7. Sonntag, den 12. März 1944, 11 Uhr
Theodor Berger: „Prinz Eugen", J. Sibelius: Violinkonzert, F. Schubert: Symphonie C-dur. — Solist: Kulenkampff.

8. Sonntag, den 26. März 1944, 11 Uhr
W. A. Mozart: Symphonie D-dur (K. V. 385), H. Zilcher: Variationen für Violoncello, J. Haydn: Violoncellokonzert, J. Haydn: Symphonie Es-dur („Paukenwirbel") — Solist: Hoelscher.

9. Sonntag, den 23. April 1944, 11 Uhr
Rudi Stephan: Musik für Orchester, J. Brahms: Klavierkonzert d-moll, L. Beethoven: VIII. Symphonie. — Solistin: Ney

10. Sonntag, den 7. Mai 1944, 11 Uhr
J. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll J. S. Bach: Doppelkonzert d-moll, Anton Bruckner: V. Symphonie B-dur (Originalfassung) — Solisten: Schaefer — Lauterbach.

Schlesische Philharmonie Breslau 1943/44

10 KONZERTE

Dirigent: Herbert Albert

1. Konzert: 4./5. Oktober
Cherubini: Ouvertüre zu „Anakreon". Mozart: Symphonie g-moll. Strauß: Don Juan. Brahms: 1. Symphonie

2. Konzert: 18./19. Oktober
Rudi Stephan: Musik für Orchester (Erstauff.). Beethoven: Violinkonzert. Schumann: 4. Symphonie — Solistin: Guila Bustabo (Violine)

3. Konzert: 1./2. November
Max Reger: Solosuite für Cello. Schumann: Cellokonzert. Bruckner: 7. Symphonie — Solist: Enrico Mainardi (Cello)

4. Konzert: 29./30. November
Ernst Pepping: 2. Symphonie (Erstauff.). Mozart: Violinkonzert. Brahms: Variationen über ein Thema von Josef Haydn. C. M. von Weber: Ouvertüre zu „Euryanthe" — Solist: Georg Kulenkampff (Violine)

5. Konzert: 13./14. Dezember
Max Trapp: Konzert für Orchester Nr. 1. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 1, C-dur. Anton Dvorak: Symphonie Nr. 5 „Aus der neuen Welt" — Solist: Wilhelm Kempff (Klavier)

6. Konzert: 10./11. Januar
Wilhelm Berger: Rondino giocoso (Erstauff.). Wolfgang Fortner: Klavierkonzert (Erstauff.). Beethoven: 5. Symphonie Solist: Max Martin Stein (Klavier)

7. Konzert: 24./25. Januar
Corelli: Concerto grosso g-moll, Violinkonzert. Casella: Konzert für Orchester (Erstauff.) - Solistin: Pina Camirelli (Violine)

8. Konzert: 14./15. Februar
Haydn: Symphonie G-dur (Oxford oder Militär), Arien mit Orchester. Max Reger: Böcklin-Suite - Solistin: Erna Berger (Sopran)

9. Konzert: 6./7. März
Pfitzner: Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn", Klavierkonzert. Bruckner: 4. Symphonie Es-dur (Urfassung) — Solist: Julian von Karolyi (Klavier)

10. Konzert: 27./28. März
Beethoven: 9. Symphonie

Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik"	„Zeitschrift für Musik"
35. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	110. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 70. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	**„Neues Musikblatt"** 22. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

H.2 n.e., da Seitenzählung an H.1 anschließt

Heft 3/4 1943 Juni/Juli

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber u. Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, stellv. Hauptschriftleiter Gustav Bosse

Heft 3/4 Juni/Juli 1943

Themen des Tages.

Von Herbert Gerigk, Berlin.

Zum Grieg-Jubiläum.

Hundert Jahre sind vergangen, seit *Edvard Grieg* am 15. Juni 1843 in Bergen geboren wurde. Zu Lebzeiten bald schon zu den Höhen des Weltruhmes aufgestiegen, blieb sich die Beurteilung seines Schaffens nicht in demselben Maße gleich wie die der Persönlichkeit. Der kleine, ewig kränkliche Mann mit dem guten Herzen und der glühenden Heimatliebe konnte eigentlich keine Feinde haben. Aber an seiner Musik hatten die Kunstrichter (die strengsten sind im allgemeinen die Komponisten) manches zu bemängeln. Zu viel Salonmusik wollten die einen heraushören, eine zu starke Abhängigkeit von Vorbildern (so im 1. Satz des Klavierkonzertes die Abhängigkeit von R. Schumann) die andern und dann wurde die formale Anlage der Sonaten und der größeren Orchesterwerke beanstandet. Schließlich machte man sogar Grieg verantwortlich für die unheimliche Verbreitung seiner Musik in ausgefallensten Bearbeitungen und in allen, auch in sonst musikfremden Kreisen. In einem Brief vom 22. Septbr. 1896 schreibt er: „Die Vermehrung meiner Werke durch Arrangements fängt jetzt an, unheimlich zu werden. Ich vermisse nur noch die Peer Gynt Suite für Flöte und Posaune." Und an Julius Röntgen, den holländischen Freund (am 25. Mai 1906): „Glücklicher die Künstler, die nicht bei Lebzeiten die sogenannte Popularität erhalten. Ich kann doch nicht dafür, daß meine Musik in Hotellen dritten Rangs und von den Backfischen gespielt wird. Ich habe meine Musik deshalb doch eben so warm empfunden, ohne an Publicum zu denken."

Wie ist es heute mit der Musik Griegs? Sie gehört als ein völlig selbstverständlicher Bestandteil in unser Musikleben. Sie wird gar nicht diskutiert, weil sie Teil des Ganzen geworden ist — mit der einen Gefahr (wie stets in solchen Fällen) der Verengung des Blickfeldes auf bestimmte Werke und der unbeabsichtigten Ausschaltung der viel zahlreicheren andern aus Unkenntnis. Grieg ist für uns der norwegische Musiker schlechthin. Das schließt die Schätzung anderer Tonsetzer seines Landes nicht aus, aber er hat sich als der Repräsentant seines Volkes im Urteil der Zeit erwiesen, Es muß die Aufgabe derjenigen, die sich mit seinem Werk beschäftigen, sein, die Wesenszüge seiner Kunst in ihrem Werden und in ihrem Sein zu ermitteln.

1814 hatte Norwegen im Vertrag von Kiel seine nationale Selbständigkeit errungen. Von diesem Zeitpunkt datiert das Erwachen des Bewußtseins einer eigenen Kultur und die folgenden Jahrzehnte brachten einen gewaltigen Aufschwung des kulturellen Lebens auf allen Gebieten. Voller Stolz besann sich Norwegen auf das angestammte Volkstum, auf die Werte des eigenen Blutes. Griegs Elternhaus nahm Anteil an diesen geistigen Bestrebungen und die Mutter, eine Schülerin von Albert Methfessel in Altona, gab dem Sohn die ersten musikalischen Anregungen. Neben der deutschen Klassik stand die Salonmusik, die damals (R. Schumann!) nicht weniger heiß umstritten war wie manche musikalische Entartungserscheinung heute. Der Freundeskreis brachte dann aber frühzeitig bei Grieg die Hinwendung zur Volksmusik. Der anregendste der Freunde war Richard *Nordraak*, eine meteorhafte Größe unter den Musikern Skandinaviens. 24jährig starb er bereits, und er hinterließ neben anderen Schöpfungen die zur norwegischen Nationalhymne gewordene Melodie. Nordraak war einer der eigenwüchsigen Norweger, der die Hinwendung zu einer volkstumsgebundenen Sprache der Kunst für notwendig hielt, um der gerade für die Skandinavier bestehenden Gefahr einer Verweichlichung zu entgehen. „Wir verschworen uns gegen den durch Mendelssohn verweichlichten Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf dem sich noch

heute die nordische Schule befindet", schrieb Grieg selbst einmal über diese Auseinandersetzungen, die sich vor allem auf die Schreibweise des ursprünglich von ihm überschwenglich verehrten Dänen Niels W. Gade bezogen. Mit scharfem Blick erkannte Grieg damals die zersetzende jüdische Beeinflussung, der er ein anderes Kunstideal entgegenstellte.

Der Einfluß eines anderen Freundes kam hinzu: mit dem 33 Jahre älteren Ole *Bull*, dem großen Geiger, abenteuerte er durch sein Heimatland und in seiner Gesellschaft empfand er erst richtig den Gleichklang von Natur des Landes und künstlerischem Ausdruck des Volkstums in Lied und Tanz. Die Volksliedsammlungen L. M. Lindemanns waren für ihn ebenso eine Fundgrube wie für eine Reihe weniger bedeutender skandinavischer Tonsetzer der damaligen Zeit. Vor allem nahm er bei seinen Wanderungen in engster Berührung mit den Bauern die heimatlichen Volkstänze als etwas Lebendiges in sich auf und die Hardangerfiedel, das Streichinstrument jener bäuerlichen Musikübung, wirkte stark in das Schaffen Griegs hinein (die Quintenbässe in vielen Schöpfungen Griegs gehen darauf zurück).

Entscheidend wurde aber für den jungen Musiker der vierjährige Studienaufenthalt in *Leipzig* am Konservatorium. Hier gelangte er unter den Einfluß der deutschen Romantik — namentlich Robert *Schumann* blieb stets einer seiner Götter — und unter den Lehrern stand ihm besonders Moritz Hauptmann nahe. Es darf hier vermerkt werden, daß Grieg bis an sein Lebensende für die Ideale seiner Kunst in Wort und Schrift eintrat. Nachdem er 1875 erstmalig *Bayreuth* besucht hatte, schrieb er eine Folge von Aufsätzen über Wagner, dem er in seinem Schaffen längst verpflichtet war. Später wandte er sich aber auch gegen jene Wagnerfanatiker, die neben ihm keine anderen Götter dulden wollten. Da trat er für Schumann und für Mozart ein — Probleme, die uns heute nur aus dem Fieber des Tageskampfes erklärlich sind.

Das Ziel seines Schaffens bestand in der Herausbildung einer nationalen Tonsprache. Grieg hatte nichts für eine Vermischung der Stile zu einem sogenannten Skandinavismus übrig. Obwohl er selbst lange in Dänemark wirkte, wollte er seine Kunst, also die norwegische Musik, klar gegenüber der dänischen unterschieden wissen und Schweden, dem alten Feind, gegenüber war die Abgrenzung selbstverständlich. Neben der inneren Bindung an sein Norwegertum traten eine Reihe äußerer Merkmale in Erscheinung: die Verwendung von Originalmelodien, die in ihrer Struktur und Harmonik eigenen Gesetzmäßigkeiten unterlagen, sowie die Übernahme der harmonischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten, die er der Musik seiner Heimat abgelauscht hat, in sein übriges Schaffen.

Sein Werk ist eng mit seinen Lebensschicksalen verbunden. „Die 10 Hefte Lyrische Stücke repräsentieren ein Stück meiner Lebensgeschichte", schrieb er 1901 seinem Verleger, und diese Äußerung hat Gültigkeit auch für vieles andere seines Schaffens. Der Ton bei diesen Stücken liegt auf „lyrisch" — die Kleinform, das Genrestück waren die Welt, in der sich Grieg auslebte. So sind auch seine Lieder zu verstehen. Er träumte zwar mit dem Freunde Björnson von einer nordländischen Oper „Olaf Trygvason", an der Grieg bereits eifrig komponierte, deren Text Björnson jedoch nie vollendet hat. Die verbreitetste seiner Schöpfungen wurde die Bühnenmusik zu „Peer Gynt", obwohl er nie ein engeres menschliches Verhältnis zu Ibsen gewann. Solveigs Lied, Ases Tod gelten in der Welt mit Recht als reinster Ausdruck norwegischen Wesens in der Musik.

Das eigene Schaffen war strengster Selbstkritik unterworfen. Ständig wurde gefeilt, umgearbeitet, schon fertiges nicht zur Veröffentlichung freigegeben. Auf Anregung Gades versuchte er sich in jungen Jahren mit einer Sinfonie. Zwei Stücke daraus hat er als op. 14 für Klavier zu vier Händen vorgelegt und die Orchesterfassung blieb trotz mehrfachen Drängens des Verlegers in seinem Schreibtisch, „da das Werk gar zu sehr einer längst verflossenen Schumann-Periode angehört". Das Klavierkonzert sicherte ihm die Bewunderung Liszts, der hier wie bei so vielen anderen aufstrebenden Musikern sofort den echten Künstler erkannte und förderte. Grieg schrieb: „Dies letzte [das Urteil Liszts] hat für mich unendlich viel Bedeutung. Es liegt etwas darin, was ich „geweiht" nennen möchte. Manchmal, wenn Enttäuschungen und Bitterkeit kommen, werde ich an seine Worte denken, und die Erinnerung jener Stunde wird eine wunderbare Macht bewahren und mich in Tagen des Mißgeschicks aufrecht erhalten." Überhaupt hatte er Deutschland viel zu verdanken. Sein deutscher Verleger schuf ihm die ersehnte wirtschaftliche Unabhängigkeit im Laufe von zwei Jahrzehnten Zusammenarbeit, so daß er 1885 sein Heim in Troldhaugen beziehen konnte, das seine ständige Zuflucht wurde.

In allen Musikstädten Europas gleichmäßig gefeiert, fühlte er sich in London am wenigsten wohl. „Die Luft dort ist einem Musiker von Gottes Gnaden nicht günstig. Ich würde dort nie einen Ton komponieren können", schrieb er 1894. Er, dem als Musiker die Wahrheit der Empfindung das Wichtigste in seiner Kunst war, stand den verbildeten „Gebildeten" innerlich ablehnend gegenüber. 1899 sagte er über ein Konzert vor Arbeitern: „*Hier* ist das allerbeste Publikum! Dieses verdammte, blasierte und glasierte sogenannte feine Publikum, sei es im Gewandhaus zu Leipzig oder im Musikverein zu Kopenhagen! Nein, die Unverdorbenen haben die Begeisterung, die anderen nicht oder höchstens ausnahms-

weise." Er war ein Musiker der als Patriot auch am politischen Geschehen bewußt Anteil nahm. Mit bewundernswerter Klarheit sah er das als notwendig voraus, was sich in unseren Tagen für die germanische Völkerfamilie und darüber hinaus für ein neues Europa zu verwirklichen beginnt. Hugo Riemann bezeichnete ihn noch 1901 als „den bedeutendsten der skandinavischen Komponisten nach Gade". Gade ist inzwischen in den Hintergrund getreten, während kein neuer Name den Ruhm Griegs verdunkelt. Als ein Meister der kleinen Form hat infolge seiner tiefen Verwurzelung im angestammten Volkstum das Höchste erreicht, das einem Künstler beschieden sein kann: er verkörpert Norwegens Wesen in der Welt schlechthin und damit ein Stück germanischen Geistes.

Sein Schaffen ist zum Inbegriff der von ihm und zahlreichen seiner Zeitgenossen angestrebten nationalen Tonsprache geworden, in die er alle Ausdrucksmittel und alle Möglichkeiten der Ausdruckssteigerung hineingenommen hat, die sich ihm aus der Musik der Romantik von Schumann bis Wagner boten.

Etwas vom Juden Rubinstein.

Der jüdische Komponist und Pianist *Anton Rubinstein* wird irrtümlich immer noch von manchen Musikern für einen Arier gehalten, zumal in der 1. Auflage des Musiklexikons von H. J. Moser auf eine Äußerung H. St. Chamberlains Bezug genommen wird. In dem Buch „Lebenswege meines Denkens" (S. 228) bezeichnet dieser Rubinstein als arischen Sibirier.

Als Lesefrucht ist uns im 14. *Jahresbericht des Mozarteums Salzburg* (1894) ein Auszug des Nachrufes in die Hände gefallen, den in dem deutschen St. Petersburger „Herold" ein Freund Rubinsteins anläßlich dessen Todes (20. 11. 1894) veröffentlichte. Es heißt darin: „Anton Rubinstein wurde jüdischen Eltern geboren in dem Dorfe Wichwatinez, auf der Grenze des podolischen Gouvernements und des bessarabischen Gebietes, am Ufer des Dnjepr. Seine Mutter Clara, geb. Löwenstein, stammte aus preußisch Schlesien. Der Vater Rubinsteins, Grigorij, war aus Verditschew, dem russischen Jerusalem, gebürtig, und Arrendator, d. h. er pachtete eine Landzelle im genannten Dorf." Wie Juden für Juden sorgten, verrät der Bericht dem kundigen Leser: „Anton nahm in Berlin Unterricht in der Theorie der Musik bei dem berühmten Contrapunktisten und musikalischen Schriftsteller, Professor Siegf. V. Dehn [Volljude], durch Meyerbeers Empfehlung seit 1842 Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin . . . Die berühmten Tondichter Mendelssohn und Meyerbeer interessierten sich höchlichst für Beide (Anton und seinen Bruder Nikolaus) und standen ihnen mit gutem Rathe bei."

Anders als die Juden standen der arische *Liszt* zu dem aufdringlichen Judenssproß: „Von Berlin ging Anton 1846 nach Wien, wo damals Frz. Liszt im Reiche des Claviers sein unbestrittenes Scepter führte. Da der ungarische Maestro das russische Wunderkind bereits in Paris gehört, so hoffte Rubinstein bei ihm Schutz und Hilfe zu finden. Doch der magyarische Musikjupiter that nichts von Allem dem; er erklärte dem 17jährigen Jüngling ganz freimütig, „daß er auf ihn nicht im Geringsten zählen dürfe, daß ein befähigter Mensch Alles selbst erreichen, sich selbst verdanken müsse und nie auf fremde Unterstützung zählen sollte. Die Abweisung war hart." — Uns zeigt diese Episode den gesunden Rasseninstinkt bei Liszt.

Es heißt dann weiter: „An Empfehlungsbriefen mangelte es dem jungen Virtuosen nicht. Die Gemahlin des damaligen Botschafters in Berlin hatte ihn damit reichlich an mehrere hochgestellte Persönlichkeiten in Wien versehen, doch blieben dieselben unbeachtet, was das Mißtrauen Rubinsteins erweckte. Er öffnete indiscret einen dieser Empfehlungsbriefe und fand daselbst des Rätsels Lösung; hier der Inhalt dieser kuriosen Empfehlung: „Meine liebe Gräfin! Dank der Stellung und dem Range, den wir einnehmen, sind wir oft in die peinliche Lage versetzt, verschiedenen Landsleuten Protektion zu erweisen, sie zu empfehlen, um ihren dringenden Bitten zu genügen. Daher empfehle ich Ihnen den Überbringer dieses, einen gewissen Rubinstein." — Es bedarf keines Kommentares, um die jüdische Aufdringlichkeit zu illustrieren.

Das Kapitel Rubinstein darf nunmehr endgültig geschlossen werden.

Johann Schrammel.

Nicht nur der musikalische Laie sondern ebenso viele Musikfachleute werden mit Erstaunen zur Kenntnis genommen haben, daß am 17. Juni vor 50 Jahren *Johann Schrammel* in seiner Heimatstadt Wien gestorben ist, der „Erfinder" der sogenannten *Schrammel-Musik*. Man glaubt allgemein hier an eine von der Technik der Tonerzeugung, von einer bestimmten Vortragsart hergeleitete Bezeichnung — schrammeln ist ein Tätigkeitswort geworden. Hackbrett (heute tritt die Zither an seine Stelle), Gitarre, Geige und Klarinette (später durch die Ziehharmonika ersetzt) bildeten die Besetzung des Quartetts, das Schrammel 1877 mit seinem Bruder Josef, dem Klarinettisten Dänzer und dem Gitarrespieler Strohmayer gründete. „D'Schrammeln" wurden bald zu einem volkstümlichen Begriff weit über Wien hinaus. Zu dem Quartett wurden die volkstümlichen Lieder eifrig gesungen und Schrammel schuf unter seinen anderthalb Hundert Kompositionen manches volkstümlich gewordene Lied („S'Herz von an echten Weana", „Wien bleibt Wien" u. a.). Schrammel stammte aus einem alten Musikantengeschlecht Wiens und es will viel be-

deuten, daß er sich in der großen Zeit der Dynastie Strauß und Lanners so durchzusetzen vermochte. Seine „Schrammeln" legten den Grundstein für die später als Salonorchester bezeichnete Besetzung. Er darf als ein wahrer Volksmusiker gelten, zumal sein Name dem Volk gleichbedeutend mit einer ganzen Musikgattung, mit einer in der ganzen Welt beliebten Spielart wurde, so daß der Träger des Namens darüber vergessen werden konnte.

Lübeck und seine Orgeln.

Gedanken zu ihrer Zerstörung und ihrem Aufbau.

Von Heinrich Edelhoff, Lübeck.

Von den fünf Kirchen der siebentürmigen Altstadt Lübecks fielen dem britischen Terrorangriff in der Palmsonntagnacht 1942 Dom, St. Petri und St. Marien vollständig zum Opfer, St. Ägidien wurde stark beschädigt, einzig St. Jakobi blieb verschont. Die Gedanken des Musikfreundes und darüber hinaus aller Freunde lübeckischer Kultur bangten um das Schicksal der herrlichen Instrumente in der Stadt der Orgeln. Während die wertvollen Archiv- und Notenbestände der Stadt, insbesondere auch Buxtehude betreffend, völlig gerettet wurden, gingen mit unermeßlichen Kunstschätzen in den Kirchen (erinnert sei an den „Totentanz", die „Astronomische Uhr", die „Gregorsmesse") auch die Orgeln zugrunde. Von der berühmten „Totentanzorgel" fand sich buchstäblich nichts als ein paar Klümpchen zerschmolzenes Blei. Außer ihr vernichtete der Terror die Große Marienorgel, die Lettner-Orgel in Marien, die Große Domorgel, die Petri-Orgel und beschädigte die Ägidien-Orgel schwer. Erhalten blieben von den in historische Zeit zurückragenden wertvollen Orgelwerken nur die beiden in Jakobi.

Ein Rückblick (man vergleiche dazu die verdienstvollen Monographien von Wilhelm Stahl!) möge kurz die einzelnen Werke kennzeichnen. Die *„Totentanzorgel"* wurde 1937 von dem Lübecker Orgelbauer Karl Kemper unter exakter Beachtung ihrer historischen und stilistischen Bedingtheiten in den Stand zurückversetzt, der ihrem spätgotischen Prospekt und ihrem ursprünglichen Klangcharakter als Renaissance-Orgel — Ende des 15. Jahrhunderts erbaut — entspricht. Die *kleine Jakobi-Orgel,* von ungefähr gleichem Alter (Anfang des 16. Jahrhunderts), unterscheidet sich von ihr jedoch klanglich wesentlich: gegenüber dem herberen, strengeren, männlicheren, asketischeren und geschlosseneren Klang der „Totentanzorgel" hat sie den bunteren, fröhlicheren und sinnlicheren, gegenüber dem relativen Schmelzklang jener, der dem *Renaissance*-Ideal entspricht, hat sie den Spaltklang mit herausstechenden Solostimmen von teils weiblicher Süße, teils barocker Eigenmächtigkeit, — sie entspricht also, in der Wiederherstellung von 1935 (ebenfalls von Karl Kemper nach wisenschaftlichen Plänen und Bauentwürfen des Physikers Dr. Erich Thienhaus und des Organisten Hugo Distler), dem *frühbarokken* Klangideal.

Gegenüber diesen beiden in ihrer reinen „historischen" Gestalt sich darbietenden Werken haben die großen Orgeln weniger die durchgreifenden stetigen Veränderungen der einzelnen Jahrhunderte verleugnen können. Die große *Domorgel* war bekanntlich ein Werk Arp *Schnitgers* aus den Jahren 1696/99. Von diesem Werk ist die Fassade in originaler Gestalt bis zur Zerstörung erhalten gewesen, während es selbt 1893 von Ludwig Walcker-Ludwigsburg nach Begriffen des damaligen Orgelbaus in idealer Weise modernisiert und 1937 von Karl Kemper durch einige unwesentlichere Umbauten ergänzt wurde. Die Pläne zu einem durchgreifenden Umbau, der alle Umstände ihrer Geschichte peinlich berücksichtigte und dennoch die Orgel für die Großwerke der neueren Literatur spielbar erhielt, von Professor Wilhelm Stahl ausgearbeitet, lagen fertig vor, ihre Inangriffnahme hatte nur der Krieg hinausgezögert. Es wäre dadurch ein Orgelwerk geschaffen worden, das in idealer Weise dem Werk Bachs und Buxtehudes dienstbar hätte sein können, eine Orgel also aus dem Geiste des hoch- und *spätbarokken* Klangideals heraus. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß Dietrich Buxtehude selbst, seit 1668 Organist an St. Marien zu Lübeck, zumal während seiner ganzen Amtszeit seine beiden eigenen Orgeln in schlechtem Zustande waren, mehrfach den Wunsch geäußert hat, Arp Schnitger für Marien zu gewinnen, da er auf Grund einer eingehenden Besichtigungsreise zur Hamburger Nikolaiorgel diese „selbsten mit gutem Contentement befunden und probieret" hatte. Die Schnitgerorgel entsprach also absolut seiner eigenen Klangvorstellung.

Die Marienkirche hatte schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine Orgel, denn schon in den Jahren 1396/99 wird eine Stiftung für eine neue Orgel erwähnt. Teile ihres Pfeifenwerks sind beim Bau der *großen Orgel* (1516/1518) mitverwandt worden, deren Fassade Spuren von der Hand des berühmten Bildhauers Benedikt Dreyer trägt. Der Erbauer der Orgel ist Barthold *Hering,* der später ihr erster Organist wurde. Sie erlag zahlreichen Umbauten, von denen die in den Jahren 1596/1598 (Gottschalk Johannsen-Borchert), von 1637/41 vor dem Amtsantritt Franz Tunders (Friedrich Stellwagen), von 1733 (Konrad Bünting aus Hamburg) die wesentlichen waren, während sie dann 1851/54 nach damals geltenden Vorstellungen völlig neugestaltet

wurde (von Johann Friedrich Schulze in Paulinzelle). Dabei blieb der Prospekt — stumm — erhalten, das Brustwerk wurde entfernt und zum Bau der *Lettnerorgel* verwandt. In dieser späterhin nur noch unwesentlich überholten Gestalt ist die große Marienorgel Hauptträger der 1887 von Karl Lichtwark wiederaufgenommenen „*Abendmusiken*" gewesen und ungezählten Menschen aus Deutschland und Skandinavien (übrigens auch vornehmlich aus England) Inbegriff lübeckischer Orgelkunst geworden, besonders seit an ihr (1929) Walter Kraft das Amt des Organisten verwaltete. Auch diese Orgel stand vor einem Neuaufbau, der sie — im Gegensatz zu der „Totentanzorgel" — im Charakter eines modernen Riesenwerks (sie hatte vier Manuale und zwei Pedale mit zusammen 80 klingenden Stimmen) erhalten, andererseits gegenüber dem orchesterstimmigen Durchbau, der der Klangvorstellung des vorigen Jahrhunderts entspricht („*Orchesterorgel*"), den „Werkcharakter", d. h. die Aufspaltung in die Registergruppen der einzelnen Werke, wie man sie unschwer aus dem Prospekt ablesen kann, wieder betont haben würde. Dabei war die Möglichkeit gegeben, den stummen Prospekt mit dem einzigen erhaltenen durchgehenden 32 Fuß, den wir in Deutschland haben, wieder klingend zu machen. Grundlage des Umbaus hätte etwa die Disposition werden sollen, die *Mattheson* 1721 in der „Musikalischen Handleitung" gab. Er hatte die Orgel kennen gelernt, als er 1703 mit Händel gemeinsam die berühmte „Pilgerfahrt nach Lübeck" unternahm und auf sämtlichen Orgeln und Klavieren der Stadt spielte, vom Rate fürstlich bewirtet wurde, aber, ebenso wie Händel selbst, eine Anstellung als Nachfolger Buxtehudes ablehnte, weil damit eine Heiratssache verknüpft war.

Neben diesen Hauptorgeln sind die Orgeln in St. *Petri* (ebenfalls ein Werk Barthold Herings, 1888 von Walcker-Ludwigsburg modernisiert) und St. *Ägidien*, die von dem britischen Schlag inmitten sukzessiver Erneuerungsarbeiten betroffen wurde, zwar auch überaus wertvolle Instrumente, aber von weniger eindeutigem Charakter.

Wenn auf der zweiten *Freiburger Orgeltagung* von 1938 das Wort von der Orgel als dem „politischen" Instrument in „jenem höchsten Sinn des Wortes polis, wie ihn Plato und Aristoteles gebrauchen, die die Musik als höchsten Bestandteil der Staatserziehung werten" fiel, so gibt es dafür keine bessere Bestätigung als die Lübecker Orgelkultur in ihrem organischen und geschichtlichen Zusammenklang. Engen wir das Wort auf seine Ursprungsbedeutung des Stadtstaates als einer ständisch gegliederten Lebensgemeinschaft von bewußter politischer und kultureller Haltung ein, so sind die Lübecker Orgeln durch die Jahrhunderte hindurch die klingenden Zeugen eines Gemeingeistes bürgerlicher Repräsentation gewesen, die in dieser Stadt wie in kaum einer anderen auch in Zeiten lebendig blieb, die unter den Einwirkungen der französischen Revolution das Ideal einer atomisierten Masse isolierter Individuen im lockeren Verbande einer Wohlfahrtseinrichtung verkündete. Mit dem Kommen und Gehen der Generationen wandelten die Lübecker Orgeln ihr Gesicht, jede Zeit prägte ihnen ihren Lebenswillen auf, ließ sichtbare und hörbare Spuren, die unverwischbar sind, in und auf ihnen zurück. Schon ein kurzer Überblick auf die Lübecker Orgelgeschichte eröffnet Durchblicke in weiteste Bereiche des geistigen und stadtstaatlichen Lebens. Es beginnt mit dem denkwürdigen „Abris der Structur", einer Federzeichnung des mit Wappen und Bildern geschmückten Prospektes der 200jährigen Orgel im Dom, die von den Bürgermeistern in Auftrag gegeben wurde, um beim Abbruch der Orgel 1596 zu beweisen, daß das Wappen der Stadt schon vor Jahrhunderten an der Orgel den Vorrang vor dem des Kapitals gehabt hatte. Es geht über die „*Abendmusiken*", die Franz *Tunder* vermutlich 1642, also vor 300 Jahren, einrichtete, wobei er den Kaufleuten, bevor sie zur Börse gingen, „zum Vergnügen und zur Zeitverkürzung etwas auf der Orgel vorgespielt hat, um sich bei der Bürgerschaft beliebt zu machen". Diese Abendmusiken, die heuer ihr 300jähriges Bestehen feiern könnten, waren, vor allem in der Form, in der Buxtehude sie weiterentwickelte, stadtbürgerliche Repräsentationsakte, Staatsakte par excellence, in denen die Bürgerschaft ihr Leben und Wesen „sub speziem aeternitatis" stellte. Sie standen im Gegensatz zur kirchlich-liturgisch gebundenen Musik der Kantoren und waren ebenso wenig Oratorienaufführungen einer musikliebenden Gesellschaft (wie Händels Oratorien in England) wie Virtuosenkonzerte eines Künstlers. Vielmehr gingen sie, worauf ich an anderem Orte mehrfach hingewiesen habe, auf einen im ganzen niederländisch-norddeutschen Raume verbreiteten Brauch zurück, der die Nähe des Organisten zum städtischen Leben im Gegensatz zum akademisch-kirchlich gebundenen Kantor bezeugt, eine Tatsache, auf die neuerdings (ebenfalls auf der zweiten Freiburger Orgeltagung) noch einmal Wilhelm *Ehmann* hingewiesen hat. Die Orgel stand hier als das eigentliche Repräsentationsinstrument der bürgerlichen Gemeinschaft (nicht „Gesellschaft") stets im Mittelpunkt, und Karl *Lichtwark* handelte folgerichtig, als er die durch Buxtehudes Nachfolger zu Oratorien-Aufführungen verengten, im Nachklang liberalistischer Auffassungen seit 1810 (damals war Lübeck französisch!) zeitweise gänzlich unterbrochenen Abendmusiken wieder zu Orgelstunden erhob, in denen sich das Bürgertum der Stadt wieder zur Gemeinschaft auffangen sollte. Endlich haben das Ostseejahr 1931 und unter erneuertem politischem Aspekt die großen Reichstagungen

der Nordischen Gesellschaft in den Jahren vor diesem Kriege mit dem mitternächtlichen Orgelkonzert in der Marienkirche als Mittelpunkt unendlich vielen Menschen aus dem Reich und aus Skandinavien immer wieder die gemeinschaftsbindende „politische“ Mächtigkeit der Orgel sinnfällig gemacht. So ging von Lübeck nicht nur die stilistisch reinigende Wirkung der *Orgelbewegung* mit ihren überwiegend historisierenden Akzenten aus (Hamburg-Lübecker Orgeltage 1925!), sondern auch die Wiederentdeckung der Orgel als des *„Kult“*-Instruments einer politisch und kulturell organisch geschlossenen Gemeinschaft.

Diese Traditionszusammenhänge kann auch der künftige Wiederaufbau der Kirchen und Orgeln in ihnen nicht leugnen. Man wird den Kirchen ihre äußere Gestalt wiedergeben. Wie werden die Orgeln aussehen und klingen, die in ihnen stehen? Eine Orgel ist ja als Organismus zu begreifen, in dem die Gesamtheit aller Zeitalter, die an ihr gebaut haben, mitschwingt. Andererseits haben alle Zeiten aus ihrer Lebensmitte heraus ein sie auszeichnendes Stilbewußtsein, aus diesem aber eine Klangvorstellung und aus ihr einen ganz bestimmten Orgeltyp entwickelt. Die Situation unserer eigenen Zeit ist nun die, daß wir einerseits unsern eigenen Orgeltyp gefunden zu haben glauben, der zugleich eine bestimmte Einordnung in die Gemeinschaft, als Repräsentant dieser Gemeinschaft selbst erfuhr, — als solcher mag in annähernder Vollkommenheit die Orgel in der Ludwig-Siebert-Halle in Bayreuth gelten, daß wir andererseits aber auch dank jahrzehntelangen grundsätzlichen, technischen und historischen Bemühungen imstande sind, jeden Orgeltyp der Vergangenheit zu erkennen und nachzubauen, — dafür mag in annähernder Vollkommenheit die „Prätorius“-Orgel der Freiburger Universität Zeuge sein. Dieses Nebeneinander von historisch reinen Typen, solchen, in denen sich die Stile vielfach überlagern und endlich solchen, die ganz aus dem Geist und den Bedürfnissen der eigenen Zeit heraus gebaut sind, macht die Fülle und den Spannungsreichtum unserer Gegenwart, machte, wie wir sahen, auch den Reichtum der Orgelstadt Lübeck aus. Diesen Reichtum nun gilt es, so scheint uns, zu bewahren. Man wird nicht die einzelne Orgel als den Organismus ansehen dürfen, in dem die Last der Traditionen und die Verantwortung vor der Zukunft stecken müssen, sondern die Gesamtheit aller Orgeln in ihrem Zusammenklang. So wird man die „Totentanzorgel“ in ihrer historischen Gestalt nachbauen, andererseits aber als große Marienorgel das Instrument erstellen müssen, das wie kein anderes bisher Repräsentant stadtgemeindlichen Kulturwillens der Gegenwart, also „politisches“, Instrument der „polis“ ist. Es wäre durchaus denkbar, daß die spätbarocke „Schnitger“-Orgel im Dom oder einer der andern Kirchen ihren Platz fände, aber auch, daß die „Orchesterorgel“ des 19. Jahrhunderts und mit ihr das Orgelwerk Regers und seiner Zeitgenossen seinen Platz fände. Dabei handelt es sich nicht um die Errichtung eines Orgelraritätenkabinetts, sondern um ein Lebendiges, das dem Leben in der Vielfalt seiner geschichtlichen Wachstumsprozesse dienen will. Die bewußte Erweckung bestimmter geschichtlicher Stilformen unterscheidet sich ja vom Historismus des vorigen Jahrhunderts durch den Willen, durch die Aktivierung geschichtlicher Wirklichkeiten hindurch sich selbst im Ganzen zu begreifen.

Hanns Johst über Robert Schumann.

Der Präsident der Reichsschrifttumskammer, Staatsrat *Hanns Johst*, wurde zum Präsidenten der Anfang Juni in Zwickau begründeten *Deutschen Robert Schumann-Gesellschaft* ernannt. Er hielt im Rahmen der Gründunsfeier die folgende Ansprache:

Je härter dieser Krieg wird, und je länger er dauert, mit um so klarerer Eindeutigkeit erleben wir die wahren Werte der Kultur. Die geistigen und seelischen Kräfte offenbaren ihren Trost, ihren Glanz und ihre Gnade. Das äußere Leben wird ständig einfacher, ständig härter belastet von dem Verzicht des Alltages, da erhält das innere Leben neue, junge, reiche Bestätigung. Der innere Besitz ist durch nichts zu gefährden, im Gegenteil, je roher und grausamer die äußere Welt sich gegen Geist und Seele aufstellen mögen, nur um so erlösender beweist sich das Wunder der Künste.

In diesem Zeichen der Erkenntnis und des Bekenntnisses stehen die Musiktage, die dem Genius Robert Schumanns huldigen.

Das äußere Leben hat diesen Mann viel gequält, aber ein Gott gab ihm zu sagen, was er litt, und nun wurde sein Leiden und die Harmonie, durch die er sich selbst überwand, unser Trost.

Der tiefste Sinn eines jeden Kunstwerkes ist immer Trost. Und Trost ist Bruderruf einer beseelten und beseeligenden Stimme in die Einsamkeit, in der sich Einsame ängstigen.

Wir leben in einer Zeit, in der das Heroische tröstet, in der der Held seinen Ruf gründet, und unser aller Schicksal bestimmt.

Wir leben im Krieg. Die Feindeswelt will uns Deutschen den inneren Frieden zu dem wir uns alle durch unseren Führer berufen fühlten, zerstören. Sie gönnt uns das Glück der Volksgemeinschaft nicht, sie will uns zerschlagen und zerschmettern, bis wir wieder alle einsam sind, und uns einzeln und vereinzelt, hilflos und wehrlos ängstigen.

Wir scharen uns um den Führer als den Feldherrn, den Staatsmann, und in dieser Stunde sei es besonders betont, den Meister.

Der Führer wollte uns alle wie ein rechter Künstler, wie ein Meister, erlösen. Er mußte um dieses, sein Ideal zu erreichen, den Weg des Politikers auf sich nehmen und Staatsmann werden, und der Feind zwang ihn auch dazu, Soldaten, seine geliebten Soldaten, als Feldherr einzusetzen, aber seine tiefste und aufwühlendste Leidenschaft ist sein Führerwille als Künstler.

Er weiß wie kein Lebender, daß der letzte Segen allen Daseins im Wunder der Kunst ruht. Man muß sein entspanntes Gesicht gesehen haben, wenn es sich in ein Bild, in ein Buch, vertiefte. Man muß seine entrückten Gesichtszüge buchstabiert haben, wenn er sich ganz dem Trost einer Symphonie, der Vollendung einer Oper hingab, um zu wissen, zu welcher Kulturfreudigkeit er uns alle endlich zu führen gedenkt.

Und so kommt es, daß wir des Führers innerstem Befehl gehorchen, wenn wir einem deutschen Meister der Töne huldigen, wenn wir uns stärken an der Kraft einer unsterblichen Quelle! Wir scharen uns, und bekennen uns zu Robert Schumann, einer kämpferischen Seele, einem tragischen Geist, dem nichts geschenkt wurde.

Nur eine sehr flache Kunstanschauung vermag zu glauben, daß Künstler sein von der Gnade leben hieße. Alles, was als große Kunst angesprochen zu werden verdient, will errungen, will durchlitten sein. Vollendung ist immer Sieg über Widersprüche und Widerstände, und jede Unsterblichkeit ist Triumph über tausendfaches und tägliches Sterben.

Ruhe ist nicht in der wahren Kunst, wohl aber schließlicher Frieden. Und dieser Frieden heißt: Harmonie.

Aus der Einsamkeit wird das schöpferische All-Ein-Sein. Eins sein mit dem All des Uralten, unseres Herrgotts. Um diese Harmonie ringen, heißt der Kunst dienen, als Künstler, aber auch als Laie. Jeder Mann ist aufgerufen, in den heiligen Stunden der Entscheidung seines Volkes seine Kräfte einzusetzen. Und wo könnte er sich unwiderstehlicher machen, als in den Werkstätten jener Künstler, die unser aller Dasein zum Beispiel und Gleichnis der deutschen Unsterblichkeit adelten.

Warum haßt uns denn die Welt! Weil wir den Schlaf der Welt zertrümmerten mit dem Fleiß unserer Hände, mit den Erfindungen unserer Stirnen, mit den Überzeugungen unseres Geisteslebens, und den Harmonien unserer Seelen!

Das deutsche Weltbild, und die deutsche Weltanschauung, haben sie in einem dreißigjährigen Kriege schon einmal tödlich gehaßt. Und wieder ist seit 1914 die Hölle los. Die deutsche Sendung soll zerschlagen, und seitdem sie in Adolf Hitler ihren Führer und Meister fand, vernichtet werden. Aber: und wenn die Welt voll Teufel wäre! Wir bekennen uns, und wir jubilieren, wie es uns unsere Meister lehrten. Und weil wir uns auch gerade in den dunklen Stunden des Kampfes und Ringens auf sie besinnen, und sie ehren, deswegen werden wir triumphieren.

Denn es siegt letzten Endes immer die Vollendung, die Harmonie. Das Chaos aber, und die Dissonanzen, verfallen dem Abgrund und dem Vergessen.

Die mitteldeutsche Industriestadt Zwickau hat uns eingeladen. Sachsen, die Wiege so vieler und unsterblicher Geistesheroen, feiert den Geburtstag eines seiner größten Söhne. So will es der Führer, daß wir unerschrocken Bekenntnis feiern zu deutscher Größe, zu deutscher Harmonie, zu deutschestem Sieg über Mißklang der Welt.

Der Lorbeer, den unsere Herzen um die Schläfen des unsterblichen Robert Schumann winden, ist von dem gleichen Zweig gebrochen, der seine edle Symbolkraft für unsre Söhne und Brüder bereit hält, die am Tage des Sieges Einkehr halten in der geliebten Heimat, oder Einzug in unserem ewigen Walhall!

In diesem Sinne übernehme ich das Präsidium der neuen, jungen deutschen Robert Schumann-Gesellschaft aus den Händen meines Gauleiters Martin Mutschmann, dankbar als Landsmann, und stolz als Sachse.

Ich gelobe, die Gesellschaft im ernstesten und gewissenhaftesten Sinne einer feierlichen Verpflichtung zu führen. Und der Stadt Zwikkau und ihrem Oberbürgermeister verspreche ich eifrige Mitarbeit an allen Planungen und Anregungen, die mir vorgelegt werden!

Bericht über die Robert Schumann-Musiktage in Zwickau.

„Keine andere Stadt könnte Robert Schumann so sehr als ihr eigen betrachten als Zwickau, das bis zuletzt dem Meister der ruhende Punkt im bewegten geschichtlichen Leben gewesen ist", so betonte Oberbürgermeister *Dost* bei der Gründungsfeier der *Deutschen Robert Schumann-Gesellschaft* am 3. Juni in *Zwickau*. Ein festlicher Rahmen war für die Feier gezogen worden. Namhafte Gäste aus Partei, Staat, Wehrmacht und dem Kulturleben waren aus allen Gauen des Reiches gekommen, um mit der Bürgerschaft der Schumannstadt den denkwürdigen Akt zu begehen. Die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" von *Hans Pfitzner*, vom Städtischen Orchester unter MD Kurt *Barth* meisterhaft gestaltet, gab den Auftakt. Oberbürgermeister Dost schilderte in großen Zügen die Geschichte der Zwickauer Schumannpflege von den ersten Schumannfesten von 1847 (Robert und Clara Schumann) und 1860 (Franz Liszt) bis zur 800-Jahrfeier der Stadt von 1935 und den Schumann-Musiktagen der letzten Jahre. Den Verdiensten von *Martin Kreisig* um das Schumannmuseum und von Prof. *Vollhardt* um die Schumannpflege schenkte er besondere Beachtung. Mit der Erweiterung der 1920 gegründeten *Schumann-Gesellschaft* in eine Deutsche Robert Schumann-Gesellschaft rückt die Vaterstadt des Meisters in die

Reihe der großen Musikstädte des Reiches ein. Die Planungen für eine Neugestaltung des Schumann-Denkmals sind durch den Krieg zwar gehemmt, aber nicht aufgehoben worden.

Nach dem Kassenbericht von Amtmann Leichsenring wurde die Satzungsänderung beschlossen. Reichsstatthalter Martin Mutschmann, der Schirmherr der Schumann-Musiktage 1943, hatte als ersten Präsident Staatsrat Hanns *Johst*, als ersten Vizepräsident den Oberbürgermeister der Stadt Zwickau, als zweiten Vizepräsident einen Vertreter des Reichspropagandaministeriums (Oberregierungsrat von Borries) bestimmt. Mit einer kulturpolitisch bedeutsamen Rede wandte sich der Dichter Hanns Johst an die Mitglieder der Gesellschaft.

Oberregierungsrat von Borries sprach im Auftrag des Reichsprogandaministers. Er würdigte die Romantik als Wesensmerkmal der deutschen Musik und umriß die musikpolitischen Ziele der Deutschen Robert Schumann - Gesellschaft. Regierungsdirektor Graefe überbrachte die Grüße von Reichsstatthalter Mutschmann. Er feierte Robert Schumann als einen der hervorragendsten Vertreter des sächsischen Kulturkreises. In die *Beiräte* der DRSG wurden markante Träger des deutschen Musiklebens berufen. Das Generalsekretariat übernahm der Direktor des Landeskonservatoriums Dr. *Meyer - Giesow*. Mit dem *Schumannpreis 1943* der Stadt Zwickau wurde Dr. Wolfgang Boetticher, Berlin, für seine grundlegende Darstellung *„Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk“*, Berlin 1941, ausgezeichnet. Am Schluß der erhebenden Feierstunde erklang unter Barths Leitung Schumanns Frühlingssinfonie.

Die musikalischen Veranstaltungen vom 5. und 6. Juni wirkten wie eine Bestätigung der Worte von Hanns Johst. Nie haben Schumannsche Kompositionen ergreifender, aber auch trostreicher gewirkt wie in diesen Tagen. Allen Kriegsschwierigkeiten zum Trotz waren Aufführungen herausgebracht worden, die als überragend bezeichnet werden müssen. Am ersten Abend erklang das vor genau 100 Jahren entstandene Oratorium *„Das Paradies und die Peri“*, und zwar in der Neufassung von Max *Gebhard*. Die Frage nach des Himmels liebster Gabe wird nunmehr so beantwortet, daß der Heldentod als das größte Opfer anerkannt wird, das weit schwerer wiegt als die Träne eines zu innerer Einkehr gelangten Sünders oder der letzte Seufzer einer dem todgeweihten Bräutigam in die Ewigkeit nachfolgenden Jungfrau. Auch rein musikalisch erweist sich die Neufassung als ein Gewinn, weil der gewaltige Schlußsatz des bisher ersten Teiles ans Ende rückt und so zu einem imposanten Finale wird. An der Aufführung waren mehr als 300 Mitwirkende beteiligt. MD Kurt *Barth* brachte eine Aufführung heraus, die zu den eindruckvollsten Chordarbietungen gehört, die in Zwickau erklangen. Ein hochwertiges Solistenquintett stand zur Verfügung: Hilde Scheppan, Anneliese Luetjohann, Hildegard Hennecke, Heinz Marten und Rudolf Watzke. Die Chorgemeinschaft der Zwikkauer Sänger löste alle chorischen Aufgaben mit sicherem Können und nuancenreichem Ausdruck. Auch das städtische Orchester war mit großer Hingabe und stetem Gelingen am Werk. Der Aufführung wohnten gegen 2000 Zuhörer bei, die allen Aufführenden begeisterten Beifall darbrachten.

Der Sonntagmorgen brachte eine weltanschauliche Feierstunde der Kreisleitung Zwickau der NSDAP mit einer Ansprache des Schumannpreisträgers Dr. Wolfgang *Boetticher*, Berlin, über Schumanns kulturpolitische Sendung. Er ging vom Begriff der Tragik und des Kampfes aus, die beide zur Grundlage des deutschen Kunstschaffens wurden. Auch in Schumanns Leben und Werk ist der Kampf das tragende Element. Die Ausführungen wurden von Orchestermusik umrahmt. Barth spielte mit dem verstärkten Orchester die Ouvertüre zu den Faustszenen und die d-moll-Sinfonie, beide in ganz prächtiger Gestaltung.

Zu Mittag fand ein Volkssingen mit Liedern von Schumann und Brahms am Musiktempel statt. Es sangen 400 Choristen der Zwickauer Schulen (Paul Eibisch) und der Kammerchor (Paul Kröhne). Die Einwohnerschaft nahm starken Anteil. Der Ausklang des Festes war ein Gastkonzert der Dresdner Philharmoniker mit Prof. Hermann *Abendroth*, Leipzig. Der über ausgewähltes Material verfügende Klangkörper spielte erst, ganz im Sinne Schumanns, ein neues Werk: das „Konzert für Orchester“, Werk 32, von *Max Trapp*. Die aus neuromantischem Geiste geborene und mit maßvoller Harmonienherbheit verschmolzene Komposition des Berliner Meisters wurde von den Gästen mit allen Vorzügen ausgestattet, deren ein Kulturorchester fähig ist. Abendroth arbeitete mit einer überaus reichen Ausdrucksskala und einer rhythmischen Präzision ohnegleichen. Hohe Ausdruckskultur ließ er der Es-dur-Sinfonie von Schumann angedeihen. Prof. Abendroth und die Philharmoniker wurden stürmisch umjubelt. Die gleiche Begeisterung erweckte auch der jugendliche Meisterpianist Erk *Then-Bergh*, Berlin. Die Kennzeichen seiner Gestaltung des a-moll-Konzerts waren jugendliches Draufgängertum, technische Meisterschaft und seelische Reife. Was sich in vielen anderen Fällen gegenseitig auszuschließen pflegt, war hier glückhaft vereinigt und bewies damit die Besonderheit einer Erscheinung, auf die es achtzuhaben gilt.

Paul Eibisch.

Ein unbekanntes Bildnis der Schwester Mozarts.

Auf einer Versteigerung in Wien wurde für Salzburg eine Bleistiftzeichnung erworben, die ein junges Mädchen (Kniestück) im Rokokokleid darstellt, mit in dem Schoß gekreuzten Händen, die eine Notenrolle halten. Das Blatt ist signiert mit „J. E. Heinsius“ und einer Jahreszahl, deren erste drei Ziffern 176 lauten, indes die vierte Ziffer verwischt ist. Die Gesichtszüge der Dargestellten weisen auffallende Ähnlichkeit auf mit einem 1784 entstandenen authentischen Bilde der Schwester Mozarts, Marianne, genannt Nannerl, damals jungverheiratet mit dem Reichsfreiherrn Berchthold zu Sonnenburg. In beiden Fällen sind es die gleichen, lustigen Augen, die lange mozartische Nase und der in seinen Winkeln leicht nach aufwärts gezogene Mund. Heinsins (1740—1812) war weimarischer und französischer Hofmaler und hat zwischen Deutschland, Holland und Frankreich ein bewegtes Wanderleben geführt. Die Möglichkeit, daß er Vater Mozart mit seinen beiden konzertierenden Kindern Nannerl und Wolfgang auf deren großen Kunstreise 1663—66, die durch Süd- und Westdeutschland, Holland, Belgien, Frankreich und England führte, begegnete, ist gegeben. Allerdings wäre es in diesem Falle wahrscheinlich, daß er auch den jungen Mozart gezeichnet hat. Marianne Mozart war 1751 geboren, damals also beiläufig 14 Jahre alt.

Otto Kunz.

Eine unbekannte Zeichnung der Schwester Mozarts

Foto: Jul. Scherb, Wien

Bleistiftzeichnung
(angeblich Marianne Mozart darstellend)
von J. E. Heinsius

Foto: Grommé, Salzburg

Marianne als verheir. Reichsfreiin Berchtold
im Alter von 34 Jahren
Bildnis eines unbekannten Malers um 1795
Mozarteum Salzburg

Privataufnahme

Hans Richter
im Alter von 21 Jahren

Widmung Hans Richters
an seinen Jugendfreund Camillo Sitte

Nürnberg. Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane", 2. Bild
Inszenierung von Hans Herbert Pudor

Frankfurt am Main. Hermann Reutter: „Odysseus"; „Troja"
Bühnenbildentwurf von Helmut Jürgens, Bühnengestaltung Hans Meißner

Holland in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Von *Karl Gustav Fellerer*, Köln, z. Zt. bei der Wehrmacht.

Das europäische Musikleben hat zu allen Zeiten künstlerische Richtungen, die in einem bestimmten Volkstum entwickelt wurden, in den Vordergrund treten lassen und nach diesem Muster den Strom des großen Musiklebens ausgerichtet. Im 16. Jahrhundert hatten so flämische und wallonische Künstler die Führung im europäischen Musikleben; die Italiener beherrschten im 17. und 18. Jahrhundert Oper und Musik an den europäischen Kunstzentren. Die deutsche Klassik aber hat um die Wende des 18./19. Jahrhunderts ein neues künstlerisches Ideal geschaffen, das die Weltgeltung der deutschen Musik festigte und im besonderen in seiner romantischen Weiterführung den stärksten Einfluß auf die gesamteuropäische Musikentwicklung gewann. Die meisten Musiker der verschiedenen europäischen Länder führten ihre musikalischen Studien um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch, während zu Beginn des 19. Jahrhunderts Paris die große Ausbildungsstätte der europäischen Musiker war.

In dieser Zeit gewann in Holland Johannes *Verhulst* (1816—1891) seine Stellung. Seine Studien erweiterte er in Deutschland, in Köln unter J. Klein und in Leipzig, wo er selbst als Dirigent wirkte. *Leipzig* war damals das Zentrum der musikalischen Romantik. In den zahlreichen Werken Verhulsts ist die deutsche Romantik von nachhaltigster Wirkung geblieben; als Dirigent verbreitete er weitgehend die neuen deutschen Werke, die damit in den Mittelpunkt des holländischen Musiklebens traten und neue Anregungen gaben. Auf dieser Grundlage seines Wirkens entwickelte Verhulst seine eigene nationale Kunst. Schumann, mit dem ihn persönliche Freundschaft verband, gewann stärksten Einfluß auf sein Schaffen. In dieser Richtung wirkten mit ihm W. F. *Nicolai* (1829—1896), R. *Hol* (1825 bis 1904) und der 1850 aus Leipzig nach Holland gekommene G. A. *Heinze* (1820—1904). In der „Cäcilia" fand dieser Kreis das Organ einer Aussprache.

Die *Volksmusik* gab dieser Komponistengruppe besondere Anregungen. Wie in den slavischen und nordischen Ländern wurde auch in Holland zu dieser Zeit das „nationale Kolorit" im musikalischen Schaffen bestimmend. J. *Röntgen* hat die Sammlung des holländischen Volkslieds besonders gefördert, in seiner Komposition blieb er in der Richtung Schumann-Brahms. Stärker tritt das nationale Kolorit bei Cornelis *Dopper* (geb. 1870) und J. *Wagenaar* (geb. 1862) auf. R. *Wagners* Steigerung des Klangs und des dramatischen Ausdrucks wirkt in ihrem Werk nach. Doppers „Ratcliff" (1909), Wagenaars „Doge von Venedig" (1901), „Cid" (1914) zeigen diese Richtung. Mit R. Wagner mußte sich in Streit, Anerkennung und Ablehnung das gesamte europäische Musikleben auseinandersetzen. Seine Anregungen aber wirkten selbst dort, wo man sich ihnen verschließen wollte, bedeutsam nach. Der Gegensatz Schumann-Brahms : Wagner-Bruckner gab der deutschen Musik eine besondere Stellung im europäischen Musikleben, die erst durch den Impressionismus der Franzosen die Orientierung des europäischen Musiklebens von deutscher Kunst abwandte. Unter den holländischen Komponisten hat B. *Zweers* (1854—1924) der Wagnerschen Klang- und Ausdruckswelt als erster breiten Raum gegeben. In seiner 3. Symphonie „An mein Vaterland" schuf er für sein Land das, was Sinding, Smetana u. a. ihren Ländern schenkten. Wagnerscher Klangsinn verstärkte seine Gestaltung nationalen Kolorits. Noch deutlicher zeigen sich diese Bestrebungen bei A. *Diepenbrock* (1862 bis 1921). Er geht aus vom Gestaltungsideal R. Wagners und verfolgt die Klangkunst seiner Nachfolger. Wenn er sich in späterer Zeit dem französischen Impressionismus zuwandte, so liegt dies in der allgemeinen Richtung der Entwicklung der holländischen Kunst. Debussy löst Schumann und Wagner im musikalischen Ideal Hollands ab. Die feinsinnige Gestaltungsweise Diepenbrocks, die sich besonders in seiner Kirchenmusik und seinen Bühnenmusiken entfaltet, drängte zu den neuen impressionistischen Ausdrucksmitteln. War es bei Diepenbrock ein mystisches Versenken, das seiner Kunst besonderen Reiz gab, so war die Musik C. *Doppers* durch die andere Seite des volksgegebenen Ausdrucks bestimmt: die Schlichtheit und Nüchternheit. Die Farbigkeit des Klangs gibt der Einfachheit seiner Grundgestaltung besonderen Reiz. Die Verbundenheit mit der Heimat, die seine Programm-Symphonien „Rembrandt", „Zuydersee-Symphonie" und viele andere schon im Titel zeigen, läßt das Volkstümliche in voller Derbheit gestalten, holländische Volksweisen thematisch verarbeiten und durch die Echtheit dieser Gestaltung diese Kunst über das lokale Interesse erheben. Wie die niederländischen Maler aller Zeiten volkstümliche Züge bis zur Burleske steigerten, so wird dieser Zug auch in Doppers Werk deutlich. Seine Jahrmarkts- (6. Symphonie) und Bauernszenen sind von realistischer Lebendigkeit, die seinen zahlreichen Chor- und Orchesterwerken, wie seinen Opern eine besondere Stellung gibt.

Diese volkstümlich-derbe Lebendigkeit zeichnet auch das Werk J. *Wagenaars* aus. In Fortführung der Richtung seines Lehrers R. *Hol* hat Wagenaar besonders in der Oper eine eigene, realistisch-burleske Kunst geschaffen, die zum besonderen Ausdruck des Volkstums wurde.

Die deutsche Romantik hat den Sinn für das eigene Volkstum und seine Gestaltung in der Musik geweckt. Das Suchen nach musikalischem Volkstum wie der Versuch, eine vielfach idealisierende Koloritzeichnung des nationalen Ausdrucks zu schaffen, waren die Folgen, die auch die holländische Musik in vielen ihrer wertvollsten Erscheinungen erfaßten. Neben dieser Erstarkung einer eigenen nationalen Kunst, die nach der Anregung durch die deutsche Romantik

durch R. Wagners Ausdruckskunst gesteigert und in weiterer Steigerung zu den Ausdrucksmitteln des französischen Impressionismus abgebogen wurde, tritt die jüngere Generation der holländischen Musiker des 19. Jahrhunderts in eine deutlich unterschiedene engere Abhängigkeit von der deutschen, wie französischen Kunst. Das Orchester R. Strauß' zog die nach Deutschland orientierten holländischen Komponisten ebenso an, wie die klassizistische deutsche Kammer- und Klaviermusik. Dirk *Schäfer* (geb. 1873) war 1891 bis 1894 Schüler des Kölner Konservatoriums und blieb im besonderen in seinen Kammermusikwerken an die deutsche neuromantische Musik gebunden. In gleicher Weise schließt sich Gerard *van Bruken-Fock* in seiner Kammermusik der Richtung seiner deutschen Lehrer Kiel und Bargiel an. Jan *Ingenhoven* (geb. 1876) und Jan *van Gilse* (geb. 1881), Schüler des Kölner Konservatoriums und Humperdincks, lassen die deutsche Grundlage ihrer Kunst nicht verkennen. J. Ingenhoven fand in einer historisierenden Kunst starke Anregungen, die sich auch in seiner Verwendung des Kammerorchesters zeigt. J. Gilse hat in seinem symphonischen Schaffen die deutsche Grundlage seines Werkes besonders offengelegt. Der Opernkomponist Jan Brandts-Buys (geb. 1868), dessen komische Oper „Die Schneider von Schönau" größten Erfolg fand, ist von der nachwagnerschen Oper bestimmt. F. E. A. *Koeberg* (geb. 1876), der seine Studien in Berlin fortsetzte, war zunächst im Banne der deutschen Musik, bis er sich in seinen späteren Werken stärker vom französischen Impressionismus beherrscht zeigt. Ebenso blieb Willem Landré (geb. 1874) von deutschen neuromantischen Strömungen beeinflußt. Er war Schüler Bernhard *Zweers* (1854—1924), dessen Studien in Leipzig in seinem Werk nachwirken. Die feinempfundene Liedkunst der Catharina *van Rennes* (geb. 1858) und der Hendrika *van Tussenbroek* steht dem deutschen Liedschaffen nahe. Volkstümliche Züge, manchmal in sentimentaler Empfindung übersteigert oder auch fremdes Pathos, bezeichnen diese Werke. Peter *van Anrooy* (geb. 1879), ein Schüler Wagenaars, besonders bekannt durch seine „Holländische Rhapsodie Piet Hein" läßt die deutsche Musik, für die er als Dirigent in besonderem Maße eintrat, in seinem Werke nachklingen.

Der französische Impressionismus hat gegen Ende des 19. Jahrhunderts die holländischen Komponisten in gesteigertem Maße gefangen genommen und sie ebenso von der deutschen neuromantischen Richtung, wie von den Bestrebungen eines eigenen nationalen Ausdrucks in der Musik entfernt. Die junge Generation war zunächst vorwiegend vom Impressionismus beherrscht und fand damit einen engeren Anschluß an die französische Musik. Die allgemeinen Nivellierungserscheinungen dieser Kunst drangen somit auch nach Holland. Nur wenige konnten, wie H. D. *van Goudoever* (geb. 1898), in stärkerem Maße eigenen volksgebundenen Ausdruck mit diesen Strömungen verbinden. Den farbenreichen, rhythmisch vielgestaltigen impressionistischen Strömungen, die der jungen Generation holländischer Musiker vor allem durch die Schule Ravels und Roussels vermittelt wurden, tritt eine Richtung abstrakter Sachlichkeit und künstlichen Konstruktivismus gegenüber, die über Willem *Pijper* (geb. 1894) zu den Komponisten der Gegenwart führt.

Während bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die holländische Musik fast ausschließlich nach Deutschland orientiert war, hat sie am Ende des Jahrhunderts eine starke Wendung nach dem Westen vollzogen. Diese Wendung macht sich auch im holländischen Musikleben bemerkbar, in dem französische Werke nun in stärkerem Maße hervortreten. Im Gegensatz zu Norwegen, wo Griegs Nationalkunst zu übernationaler Bedeutung gelangte, waren in Holland die betont nationalen Strömungen nicht so stark, eine solche das gesamte europäische Musikleben befruchtende Stellung zu erringen. Die Sammlung niederländischer Volkslieder und ihre Bearbeitung (Julius Röntgen), sowie die Besinnung auf die altniederländische Musik haben in Einzelfällen wertvolle Anregungen gegeben.

Die durch Willem *Mengelberg* geschaffene Orchesterkultur konnte nicht ohne nachhaltige Wirkung auf das orchestrale Schaffen Hollands bleiben. Vielleicht hat gerade diese großartige Darstellungsmöglichkeit einerseits die große Kunst aller Völker in Holland heimisch gemacht und volkstumsgebundenes Eigenschaffen durch immer neue Anregungen um- und abgebogen, andererseits aber gerade die Orchesterkompositionen gefördert.

Der Anschluß der holländischen Musik an die deutsche Romantik hatte im 19. Jahrhundert enge Wechselbeziehungen im Musikleben geschaffen. Die Orientierung nach der Kunst des Westens am Ende des Jahrhunderts ließ diese Beziehungen erkalten und gewann auf der anderen Seite nicht die gleiche Stellung für das eigene musikalische Schaffen im französischen Musikleben. Eklektizismus und Zwiespältigkeit bezeichnen die Lage des musikalischen Schaffens Hollands um die Jahrhundertwende. Neue Kräfte sind in der Gegenwart am Werk. Ihr Schaffen wird die Stellung der Musik Hollands im europäischen Musikleben der kommenden Zeit bestimmen.

Der »bürgerliche« Brahms.

Eine notwendige Korrektur.

Von Richard Litterscheid, Essen.

Nicht nur damals, als Johannes *Brahms* noch im lebhaften Kreuzfeuer erregten Meinungsstreites stand, wurde sein Schaffen als „bürgerlich" charakterisiert. Selbst bei manchen aufrichtigen Freunden der Brahmsschen Musik hat sich bis in unsere Tage hinein eine solche Bewertung erhal-

ten, obgleich inzwischen die allgemeine Unsicherheit des Urteils über die Musik des neunzehnten Jahrhunderts einer klaren Auffassung gewichen ist. Abgesehen davon, daß längst die Spreu vom Weizen geschieden wurde und die großen Begabungen der Vergangenheit ihren unverrückbaren Platz in der Musikgeschichte erhielten, hat unsere Zeit den notwendigen Abstand gewonnen, über das einstmals Trennende des künstlerischen Parteienkampfes hinweg das Gemeinsame und wirklich Bleibende zu erfassen. Der Begriff des Bürgerlichen, mit dem man früher das Schaffen des niederdeutschen Meisters behaftete, bedeutete ohne Zweifel eine gewisse Geringschätzung, mit der man seine Leistung gegenüber dem nach außen hin wirkungsvollen revolutionären Aufbruch der Neudeutschen unter der Führung Liszts und gegenüber dem musikdramatischen Werk Richard Wagners abgrenzen und absetzen wollte.

Aus der Sicht des vorigen Jahrhunderts mochte diese Anschauung einen Schein von Berechtigung haben. Denn im Gegensatz zu Wagner, der in kühnem Zugriff aus dem Reiche seiner Phantasie völlig neue Formen und Inhalte musikalischer Gestaltung beschwor, war Brahms durchaus *Bewahrer der Tradition.* Er war alles andere als ein Revolutionär, wenngleich er in seinen ersten Sonaten, mit denen er als Jüngling Robert Schumann begeisterte und zu der berühmten Ankündigung unter dem Motto „Neue Bahnen" anregte, ein beinahe eroberungsfreudiges Temperament offenbarte. Sein „Sturm und Drang" war nur die natürliche Äußerung seiner Jugend. Mit zunehmender Reife brach sich sein urtümlicher Charakter Bahn, der mehr der Beharrung als dem Angriff zugewandt war. So wurde er in ähnlicher Art wie früher Johann Sebastian Bach Verwalter und *Mehrer des musikgeschichtlichen Erbes.* Er riß nichts Bestehendes ein, sondern baute es aus. Er wagte keine Experimente, sondern hielt seine schöpferischen Kräfte in maßvoller Bändigung.

Darin zeigte er sich ganz als ein *Sohn des niederdeutschen Landes.* Seine Verschlossenheit, seine Gefühlsverhaltenheit, seine Unbeirrbarkeit und Gradlinigkeit waren durch seine Herkunft bedingte Charaktereigenschaften, die sowohl in seiner Persönlichkeit wie in seinem Werk beherrschend blieben. Aber mit dieser Wesensanlage brauchte nicht notwendig eine bürgerliche Enge verbunden zu sein und war es auch tatsächlich nicht. Läge es schon nahe, das Bürgerliche grundsätzlich nicht geringschätzig, vielmehr in seinem tiefsten Sinn und seiner bedeutsamsten Erfüllung — nämlich als Würde des am Volkstum wahrhaft teilhaftigen Menschen — zu werten, so müßte das Schöpferische in seinem vollen Umfange und seinen reichen Möglichkeiten und nicht in einer willkürlichen Beschränkung auf den künstlerischen „Umsturz" erkannt werden. Denn auch in der Rückschau vermag sich echtes Schöpfertum nicht als Nachahmung, sondern immer irgendwie als Neugestaltung zu zeigen! Wer aber wollte behaupten, daß dem rückschauend schaffenden Künstler gegenüber dem vorwärtsschreitenden der Zug ins Große, Weite fehlen *müsse?* Nach den Erfahrungen unserer kulturellen Vergangenheit ist es uns eine Gewißheit, daß das Schöpferische im deutschen Menschen vielerlei Gestalt annehmen kann und daß das Vorwärtsdrängende wie das Rückblickende nur Spielarten ein und derselben deutschen Volksseele sind. Entscheidend für die Bedeutung einer künstlerischen Leistung ist weniger die Blickrichtung als die Kraft des Schöpferischen. Wie wäre es sonst möglich, die gewaltige Krönung der mittelalterlichen Musik im Werk Bachs so uneingeschränkt in ihrer ganzen Höhe zu verstehen wie das in die Zukunft greifende titanische Schaffen Beethovens?

Auch Brahms gegenüber werden wir uns endgültig zu einer Auffassung bekehren müssen, die sein Werk frei von dem Vorwurf des Bürgerlichen versteht. Zwar begrüßte einstmals schon Hans v. Bülow Brahms' erste Sinfonie als die „Zehnte" von Beethoven, um damit auszusagen, daß hier eine Komposition von Beethovenscher Größe des Ausdrucks und der Formkraft und in der heroischen Grundhaltung sogar eine echte Nachfolge vorlag, doch barg eine solche Kennzeichnung eine schwerwiegende Gefahr in sich, die späterhin nicht leicht auszuräumen war. Denn die Gegner des Niederdeutschen veranlaßte eine solche Charakterisierung zu einer schroffen Feststellung mancher Unterschiede zwischen den Sinfonien Beethovens und der ersten Sinfonie von Brahms, und eben dadurch wurde der Verdacht wachgerufen. Brahms wäre von der Riesenhaftigkeit Beethovens weit entfernt. Außerdem glaubte man aus der Bemerkung Bülows herauslesen zu können, daß Brahms eher ein Nachahmer seines großen Vorbildes als ein eigenschöpferischer Meister wäre. Heute haben wir den Tatsachenbestand gerechter zu beurteilen gelernt. Wir vermögen Brahms' erste Sinfonie sowohl inmitten ihrer schöpferischen Umwelt als auch für sich selbst bestehendes Werk zu würdigen. Wir wissen um seine Eigengesetzlichkeit, wir erkennen genau das, was wirklich anders als bei Beethoven ist, und vor allem: wir gehen davon aus, was diese Sinfonie als ein unabhängiger künstlerischer Organismus *uns* zu geben hat und im Verhältnis zu großen musikalischen Schöpfungen anderer bedeutender Meister *uns* vermittelt! Aus einer solchen Verhältnissetzung erfahren wir den wirklichen Rang des Brahmsschen Lebenswerkes.

Die Verdienste des großen niederdeutschen Meisters gehen aber noch viel weiter. Nicht nur schenkte er uns Schöpfungen von einmaliger Großartigkeit streng gebändigten Formausdrucks, nicht nur hinterließ er uns ein Lied- und Kammermusikwerk von geradezu einmaliger Zartheit und keusch verhaltener Innigkeit; er hielt in einem Augenblick, da der Strudel ungewisser musikalischer Revolutionierung die Grenzen und Dämme der Musik einzureißen drohte, an dem ewig unveränderlichen musikalischen Gut des deutschen Volkes, an dem *Volkslied,* fest und stabilisierte förmlich die Gesetze der reinen Tonkunst gegenüber einer Musik aus außermusikalischen Vorstellungen, Eindrücken und Gedanken, wie sie überragend in den Musikdramen Wagners verwirklicht wurde. Auch in diesem Vorgehen

äußerte sich nichts eng Bürgerliches, sondern nur ein instinktsicheres Festhalten an dem unversieglichen Born der Musik, an den echten Keimkräften musikalischer Formwerdung. So erhielt Brahms' Beharren in den Gestaltungsformen der Klassik, vornehmlich in der Sonaten- und dreiteiligen Liedform, ja, sogar in den strengen älteren Formen der Polyphonie einen tiefen musikgeschichtlichen Sinn. Durch die kraftvolle Sprache seines Werkes hindurch trug er den Reichtum absoluter Musik hinüber in eine neue Zeit, die nach den genialen Vorstößen und Abirrungen in Bezirke einer außermusikalisch bestimmten Tonkunst wieder zu den Eigengesetzlichkeiten der Musik zurückfindet und auf einer neuen Ebene neue Gestalten aufzurichten versucht.

Brahms begründete keine Schule, aber auf seinen Schultern stand kein Geringerer als Max *Reger*, wenn man davon absieht, daß anfänglich sogar Richard *Strauß*, mehr noch *Pfitzner* wichtige Anregungen aus dem Brahmsschen Schaffen in ihr Werk aufnahmen. Von Reger aus aber führt ein vielfach verzweigter Weg hin zu manchem jungen Komponisten unserer Tage, und es ist bezeichnend, daß nicht nur Norddeutsche das Erbe des großen Meisters aufgegriffen haben. Niemand unter ihnen zudem hat sich den Irrtum des vorigen Jahrhunderts zu eigen gemacht, die Kunst Brahms' als bürgerlich anzusehen, wie ja auch seine Briefe und die Lebensberichte seiner Umwelt längst seine von schönen, aber erfundenen Anekdoten verschleierte Persönlichkeit enthüllten und sie in der ganzen Persönlichkeit ihrer Gesinnung und Haltung der Nachwelt lebendig erhielten. Die scheinbare Einseitigkeit seiner Kunst — eben das Niederdeutsche darin — wird heute nicht als Mangel, vielmehr als Vorzug erkannt, wie ja auch niemand auf den Gedanken kommen würde, etwa in der süddeutschen Ausdrucksweise und Inbrunst des äußerlich ein Leben „bürgerlichster" Bescheidenheit und Einfachheit lebenden Anton Bruckner eine Schwäche zu erblicken. Bruckner und Brahms mochten ihrer eigenen Zeit als Gegensätze erscheinen, uns sind sie Verwandte, und beide Meister stehen uns heute gleich nahe. Denn wir lieben sie beide um der Kraft ihrer künstlerischen Aussage willen, wir sehen und erleben an ihnen zuallererst und immer wieder das Deutsche, das dem Herzen unseres Volkes Nahestehende. Und vor der Fülle ihres Schaffens erfahren wir beschämt, daß von außen kommende Einseitigkeit eines zeitgebundenen Urteils — und nicht eine als Enge zu verstehende Einseitigkeit bei den Meistern selbst — uns den freien Zugang zu ihrem wahren Wesen lange genug versperrten.

Ein Deutscher kämpft um sein Werk.

Max Reger wäre am 19. März 75 Jahre alt geworden.

Von Karl Dreyer, Weiden.

Siebzig Jahre sind es nun, seit Max Reger im oberfränkischen Dörfchen Brand das Licht der Welt erblickte und 27 Jahre bereits deckt den überraschend aus dem Leben geschiedenen Meister, erst 43jährig, der grüne Rasen.

Zwanzig Jahre seines kurzen, übermäßig schaffensreichen Lebens, verbrachte der Frühvollendete in Weiden (Opf.), das ihm zu seiner Heimat wurde. Dort erhielt er den ersten gründlichen Unterricht von dem heute noch lebenden Hauptlehrer Adalbert *Lindner*, dem alten Mentor, Freund und Biographen des großen Tonschöpfers. Weiden ist jene Stadt, in die Max Reger nach der Wiesbadener Krisenzeit 1898 nochmals zurückkehrte, um in einer dreijährigen ernsten Schaffensperiode zu reifen, seine Vollendung im eigenen Stil zu finden.

Die Erbgüter des Elternhauses, die Verstandesschärfe, das heitere und tiefinnerliche Wesen der Mutter, der Schaffensgeist des Vaters in seltener Gründlichkeit und äußerstes Pflichtbewußtsein, sie paarten sich in einer seelisch und geistig gesunden Kraftnatur zu unbändiger Willens- und Schaffenskraft. Echt deutsche Gründlichkeit, verbunden mit einer sieghaften Seele und einem unbeugsamen Willen, machte sich auf zu einem kurzen Lebensweg eines Verkannten voller Hindernisse, unabänderlich einem großen Ziele zustrebend. *Max Reger führte einen Kampf um sein Werk, wie ihn die Musikgeschichte seit Richard Wagner nicht mehr kennt.*

Riemanns Betreuter, der mit seinen ersten Werken wenig Anklang fand, sah 1894 in Prof. Reimann eine ausnehmend verständige Persönlichkeit, die Max Reger als ein „mächtig sich erhebendes Talent" schilderte, ohne die Schwierigkeit dieser Musik zu übersehen. Die Wiesbadener Zeit brachte für den Emporstrebenden vielfältige Widrigkeiten, doch Reger verzagte nicht. Er schritt auf seinem eingeschlagenen Weg unabänderlich voran. „Ich verliere den Mut nicht", so schrieb er an Lindner in der Überzeugung, daß sich „seine Sachen einstmals durchfressen werden." Mit Johannes Brahms, Eugen d'Albert, Busoni und Richard Strauß näher bekannt geworden, freute den Verkannten, daß die jüngeren musikalischen Persönlichkeiten besseres Verständnis bewiesen,

Hatte die Wiesbadener Zeit eine Krisenzeit dargestellt, so folgte den stürmischen Jahren nun in Weiden im Schutze des Elternhauses ein dreijähriges ernstes Schaffen. Im Hause an der Bürgermeister-Prechtlstraße fand Max Reger zu sich selbst zurück. Dort entstanden die Werke op. 20—59. Dann wagte er den Schritt in das Musikzentrum München. Die damaligen Verhältnisse ermöglichten es ihm fast nicht, sich durchzusetzen. Der Meister, der seinen Stil ohne Kompromisse selbst prägte, warb für die Vielfalt seiner Werke unermüdlich in Briefen an Künstler, Kapellmeister und Verleger. Reger, der als Klavierspieler Aufsehen erregte, fand in seinem Landsmann Josef *Hösl* und Schmid-Lindner treue Freunde, denen sich bald mehrere anschlossen. Immer wieder mußte er sich vieler Angriffe erwehren, schließlich griff er zur Feder und verteidigte sich in Aufsätzen „Ich bitte ums Wort" und „Mehr Licht".

Max Hehemann-Essen und Philipp Wolfrum-Heidelberg traten warm für Max Reger ein, der heute 70jährige Karl Straube warb in Regerabenden; treue Anhänger fanden sich in Heidelberg, Marburg, Gießen und Jena. Neue Werke in abgeklärter Tonsprache entstanden und Felix Mottl berief den jungen Tonschöpfer in Würdigung seiner Verdienste als Lehrer für Orgel und Komposition an die Münchener Akademie der Tonkunst. Die „Sinfonietta", die in Berlin und München eine kühle Aufnahme fand, rief in Heidelberg helle Begeisterung hervor, die ihren Abschluß in einem Triumphzug zum Bahnhof fand. Die Konzertverpflichtungen mehrten sich bedenklich, trotzdem schaffte der Meister nach kurzer Erholung weiter. Die „Orchesterserenade" op. 95 wurde anläßlich der Uraufführung in Köln zu einem gewaltigen Erfolg, der seinen Widerhall in zahlreichen deutschen Städten fand. Diese sichtlichen Erfolge gaben Reger neuen Auftrieb, er eilte von Konzert zu Konzert, sodaß er seine Lehrtätigkeit an der Münchener Akademie aufgeben mußte. Durch ganz Deutschland führte ihn der Weg, in die Schweiz und nach Holland, um im Haag den größten Triumph zu feiern. Auch Belgien bekannte sich zu Max Reger und in Brüssel wurden reine Regerabende durchgeführt, die für Meister und Werk volle Erfolge bedeuteten.

Neben Marteau setzten sich Karl Wendling, Felix Berber, Eldering, Havemann, Hugo Becker-Frankfurt und die Berliner Artur Egide, Walter Fischer und Ludwig Heß besonders für Reger ein. Karl Straube schuf 1904 eine Regergemeinde und Artur Nikisch, Klara Birgfeld, Klara Rahn und die Gewandhaus-Kammermusik unter Wollgandt traten in Regerwerken auf, die für die Künstler zu Festen der Freude wurden.

Reger folgte dem Rufe als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig. Die bedeutsamen „Hiller-Variationen" op. 100 begeisterten in Köln, Prag, Wien und Basel. Das „Violinkonzert" op. 101, das „c-moll-Trio" op. 102, der erste Teil des „100. Psalm" op. 106 und der „Symphonische Prolog" op. 108 entstanden, der Ruf Regers als Komponist wuchs stetig. Erste Dirigenten wie Schuch-Dresden, Dohrn-Breslau setzten sich besonders warm für die Uraufführung von Regerwerken ein.

Der König von Sachsen verlieh Reger den Professorentitel, Holland und Schweden ernannten ihn zum Mitglied der Akademie, die Universitäten Jena und Berlin verliehen ihm den Titel eines Ehrendoktors, während seine Brust der großherzoglich-hessische Orden für Kunst und Wissenschaft schmückte.

Große und kleinere Werke wurden aus der Taufe gehoben, das Tonkünstlerfest in Zürich und das erste Max-Regerfest in Dortmund brachten begeisterte Huldigungen; Rom, Warschau und Berlin riefen nach dem hochstrebenden Meister.

Da erging an Max Reger der Ruf, die Leitung der Meininger Hofkapelle zu übernehmen, die er von Erfolg zu Erfolg führte. Berlin, Frankfurt, Kassel, Darmstadt, Heidelberg, Danzig, Königsberg und Posen, überall waren die Konzertsäle ausverkauft. „Ich rase von Stadt zu Stadt", „Ich sitze hunderttausend Meilen tief in Arbeit", „Ich habe bis zum 1. Mai (1914) fast jeden Tag Konzert", so zeugen seine Briefe von der Unrast seines Schaffens, von dem Unmaß seiner Verpflichtungen, die seine Gesundheit stark angriffen. Im Januar 1914 errangen die „Hiller-Variationen", die „Böcklin-Suite" und die „Ballett-Suite" in München, Stuttgart und Nürnberg riesige Erfolge, dann sucht Max Reger Heilung von einer Nervenlähmung in der Sonne des Südens.

Im Juli 1914 trat Reger von seinen Meininger Verpflichtungen zurück und erwarb in Jena ein Haus, um seinem kompositorischen Schaffen allein zu leben, ohne Leipzig zu vernachlässigen. Im Berliner Opernhaus errangen die „Mozart-Variationen" und die „Vaterländische Ouverture" durchschlagende Erfolge, dann schaffte der Meister im Jenaer Heim in idealer Ruhe, trat mit berühmten Männern in persönliche Beziehungen und nahm am Kriegsgeschehen lebhaften Anteil. Mahnend tritt ein Satz Regers gerade jetzt in die Erinnerung zurück: *„Was England durch seine Politik der weißen Rasse schadet, wird in Jahrhunderten kaum wieder gutzumachen sein!"*

Mit großen Plänen für das künftige Schaffen schied der Meister überraschend aus dem Leben. „Der Mensch lebt und besteht nur eine kurze Zeit, Und alle Welt vergeht mit ihrer Herrlichkeit!" Das war der Text der letzten Arbeit, die auf dem Tisch des Leipziger Sterbezimmers lag. Mit phänomenaler Kraft hat Max Reger geschafft und in einer kurzen Zeit wie kein anderer Werke geschaffen, die ihre Unsterblichkeit verbürgen und von den heutigen und künftigen Konzertprogrammen nicht mehr wegzudenken sind. Und wenn Max Reger lebte? Man würde aufsehen zu ihm, den *letzten Großmeister der deutschen Musik!*

Reger und Wagner.

Als Max *Reger* einst mit mehreren Verwandten und guten Bekannten, musikalischen Laien, in einem Gartenlokal saß, in dem eine Militärkapelle konzertierte, wurde der bekannte, seinerzeit sehr beliebte Marsch „Unter dem Doppeladler" des österreichischen Militärkapellmeisters *Josef Wagner* gespielt. Als der Marsch verklungen war, meinte einer der Tischnachbarn Regers, auf das Programm blickend: „Ein hübscher Marsch — von Wagner." — Reger aber, mit ernstem Gesicht, erklärte hierauf: „Ja, Wagner bleibt Wagner!" A. W.

Hanns Kötzschke.

Von Günther Haußwald, Dresden.

Einmal den Blick auf einen Musiker der Stille zu lenken, das ist der Sinn dieser Zeilen. *Hanns Kötzschke* genießt in seiner Vaterstadt Dresden einen geachteten Ruf. Doch darüber hinaus kennen ihn wenige. Sehr zu unrecht, denn sein musikalisches Schaffen verdient, einmal in einen weiteren und größeren Blickkreis gerückt zu werden. Kötzschke ist kein Neuerer, kein Umstürzler, der an den Grundfesten der musikalischen Substanz rüttelt und um jeden Preis eigenwüchsig und originell sein will. Er verkörpert vielmehr jenen typischen feinsinnigen Stil, der seine stärksten Triebkräfte aus romantischer Umwelt empfängt, ohne in platte Nachahmung zu

verfallen. Er gehört nicht mehr zu den Jüngsten, obwohl er sich jung und beweglich fühlt, ganz der schöpferischen Freude hingegeben. Um so klarer und eindeutiger lassen sich vielleicht in seinem Leben wie in seinem Werk gewisse Leitlinien erkennen.

Aus einer Musiker-Familie stammt Hanns Kötzschke. Am 31. Dezember 1870 wurde er in Dresden geboren. Sein Vater amtierte als Kammermusiker, seine Mutter war eine Pfarrerstochter. Die Brüder wurden Wissenschaftler, Lehrer und Geistlicher, er selbst aber Musiker. Mit dem Reifezeugnis des Dresdner Kreuzgymnasiums in der Tasche studierte er am heimischen Konservatorium. Von seinen Lehrern verdient neben Krantz und Rischbieter vor allem Felix Draeseke hervorgehoben zu werden, denn etwas von dessen Ausdruckswillen lebt auch im Schaffen Kötzschkes weiter. Als Kantor und Organist, als Klavierlehrer und Komponist arbeitete er viel und emsig. Als junger Soldat folgte er dem Ruf der Fahne. Einen ausgedehnten Wirkungskreis fand er als Organist am Dresdner Vereinshaus, wo er regelmäßig Kunstabende veranstaltete, die seinerzeit sehr geschätzt wurden. Im Weltkrieg erfüllt Hanns Kötzschke seine Pflicht als Soldat an den verschiedenen Fronten. Seine eigentliche Heimstatt, seinen ihm ans Herz gewachsenen Wirkungskreis fand er jedoch an der Dresdner Christuskirche, wo er Orgel und Chor in tausendfältigen Zungen erklingen ließ.

Geradezu überraschend mannigfaltig erscheint das Schaffen Kötzschkes. Fast alle Gattungen hat er erfolgreich bearbeitet. Unter seinen sinfonischen Werken findet sich eine großangelegte Sinfonie in Es-Dur, deren Klänge bis nach Amerika drangen. Sie besticht durch eine formale Rundung, durch wirksame thematische Einfälle, durch gewählte Klangfarben. Der Uraufführung harrt noch eine sinfonische Dichtung, die in ihrem gedanklichen Vorwurf den Flug unserer Fallschirmjäger nach Kreta behandelt, nach einer dramatischen Schilderung seines Sohnes. Erstaunlich, wie Kötzschke hier seine Musik ganz in den Ausdruck eines lapidaren Stiles zwingt, ohne dabei auf eine gewählte Klangsprache zu verzichten. Ein Tanzspiel „Tag- und Nachtgeister" mag den weitgespannten Bogen sinfonischen Willens abrunden. Von den größeren Werken für Chor und Orchester soll eine Hymne „Zum Erntedankfest" sowie die Choralkantate „Wunderbarer König" hervorgehoben werden.

Intimeren Geist atmet Kötzschkes Kammermusik. Da findet sich wirklich manche feine Komposition darunter, die durch Lauterkeit der Gesinnung, durch harmonische Farbigkeit auffällt. Drei Klaviersonaten sind dafür sichtbarer Beweis. Sehr hübsch ist ihm auch ein Klavierzyklus „Der Dresdner Große Garten" gelungen. Verbindende Worte verleihen diesen stimmungsvollen Pastorell-Miniaturen echte Spitzweg-Stimmungen. Von straffen rhythmischen Impulsen lebt eine Folge „Der Kunsttanz", die körperlichen Bewegungsformen reiche Möglichkeiten der Entfaltung bietet. Violinsonaten, eine Cellosonate, eine Klarinettensonate, mehrere Streichtrios, ein Klaviertrio, zwei Streichquartette, zwei Klavierquartette, zwei Quintette, ein Konzert für Klarinette und Orchester lassen ahnen, aus welch übervollem Herzen Kötzschke geschaffen hat. Seine Orgelvorspiele zeichnen sich durch vornehme Gediegenheit in ihrer kontrapunktischen Führung wie in ihrer klanglichen Farbigkeit aus. Endlich das Liedschaffen. Kötzschke ist ein geborener Lyriker, ungewöhnlich begabt, der melodischen Schönheit nachzugehen. So spinnt er denn in wundersamem romantischem Ebenmaß seine Linien aus und untermalt sie mit glitzernden Akkorden. Voll und ganz schöpft er aus einem urtümlichen Gefühl der Anmut. Die „Jung-Mädchenlieder" runden sich aus diesem Blickwinkel heraus zu einer besinnlichen Folge von fesselnder Eigenart.

Selbst der Oper hat sich Hanns Kötzschke zugewandt. „Das Turmschloß", so heißt das Bühnenwerk, dessen textliche Prägung auf die Erzählung „Die Sage von Chateau-Latour" von Richard Euringer zurückgeht. Die dramatische Handlung erfährt ohne Zweifel eine zündende klangliche Untermalung. Wohl bevorzugt der Komponist die groß angelegte Szene, doch bleiben seine Formen immer lied- und arienhaft geschlossen. Die Schönheit der melodischen Führung der ganz kantabel behandelten Stimmen fällt auf. Auch in harmonischer Hinsicht herrscht eine gewählte musikalische Sprache, die aber immer in ihrer Substanz natürlich und fließend bleibt.

So hat Hanns Kötzschke durchaus als ein Komponist mit eigener Handschrift zu gelten. Schon arbeitet er an einem neuen Oratorium. „Die Weltschöpfung" liegt bereits im Entwurf vor. Immer drängt es ihn, Wesenhaftes zu schaffen. Das lebendig sprudelnde Temperament seiner Persönlichkeit verleiht auch seiner Musik ein charaktervolles Gepräge. Es wird in seinem geistigen Zusammenhange von jener Stilrichtung bestimmt, die immer im Melos wie in der Farbigkeit ihre Krönung sah. Gerade dieses deutschromantische Erbe übernimmt Kötzschke und führt es fruchtbar weiter. Lauterkeit seiner Gesinnung, inneres Verantwortungsbewußtsein, nicht zuletzt ein gediegenes handwerkliches Können werden seinem Schaffen zu allen Zeiten Achtung und Wertschätzung sichern.

Jugendfreund Hans Richter.

Von Heinrich *Sitte*, Innsbruck.

Im gleichen Monat des Jahres 1843 kamen die beiden Freunde zur Welt: am 4. April wurde *Hans Richter* in Raab geboren — kaum 14 Tage später, am 17. April, erblickte *Camillo Sitte* in Wien das Licht der Welt. Nahezu volle Gleichaltrigkeit und ihre deutsche Volksgemeinschaft, ihre wahlverwandten künstlerischen Anlagen ließen dann eine Freundschaft entstehen, deren einstige Wärme und Festigkeit in alle Zukunft wohltuend weiterwirken mag als Vorbild deutscher Treue!

Das weithin berühmte Piaristen-Gymnasium in der Josephstadt in Wien hat die Freunde mit einem Kreis gleich ideal gesinnter Kameraden zusammengeführt, in dem alle Kunst und Geisteswissenschaft von Homer an glücklich vertreten war. Altphilologen waren Adolf Lichtenheld und Karl Lindemayr; deutsche Dichtung pflegte Ludwig Blume, dessen Schwester Leopoldine Camillo Sitte dann heiratete, der die Freunde in alle Bereiche aller bildenden Künste als Sohn eines Architekten einführte; Musiker waren Johann Faistenberger, nachmaliger Gesangsmeister in Wien und berühmter Pauker der Wiener Philharmoniker, der jene Stelle im Scherzo der „Neunten" wunderschön „spielte" — nicht „schlug"; Leopold Landskron, später Klavierpädagoge am Wiener Konservatorium und Mitredakteur der Wie-

ner Klassikerausgaben; Josef Sucher, der es bis zum Hofopernkapellmeister in Berlin brachte — und eben Hans Richter, damals Hofkapellsängerknabe, Geiger und bald Waldhornist, welch letztere Laufbahn er, wie aus dem Freundeskreise neuerdings erst berichtet wurde, deshalb ergreifen mußte, weil sie ihm, dem völlig mittellosen, ein leichteres Vorwärtskommen ermöglichte.

In diesem urkräftigen Freundeskreis wurde nun auch das Quartettspiel gepflegt, wobei Richter II. Geige oder Bratsche, Sitte Cello spielte, auf welchem Instrument er es zu besonderer Fertigkeit gebracht hatte, wie er auch an Sonntagen mit seinem Vater oft auf dem Chor der Minoriten-Kirche in Wien als Cellist mitwirkte. Oft wurden auch warme Sommernächte durchschwärmt, auf allen Buden der verschiedenen Freunde durchphilosophiert und zuletzt an den Stufen der Denkmäler auf dem Heldenplatz in Wien unter lebhafter Besprechung aller letzten Weisheitsprobleme der Sonnenaufgang erwartet. Es war ein unbändiger, ein schier unbegrenzter Geisteshort!

Am engsten schlossen sich Hans Richter und mein Vater Camillo Sitte zusammen, deren Freundschaft weit übers Grab hinaus bis heute noch nachwirkt, wie wir sehen werden. Brachte auch der Beruf beide auf so verschiedenen Gebieten tätigen Männer auseinander — die Freundschaft hielt über alle Weiten und Zeiten — und mit Recht konnte Richter von Sitte sagen: „Der Camillo ist mein bester Freund — wir seh'n uns alle fünf Jahre nur einmal"! — Scherzweise unterzeichnete Richter später einmal, als er schon in Pest als Kapellmeister wirkte, einen Brief mit: „Besten Gruß! Dein b(p)ester Freund Hans"!

Aus dieser köstlichen Jugendzeit ist noch ein Bild Hans Richters erhalten (s. Abbildung), im Alter von 21 Jahren, 1864 aufgenommen, schon etwas verblassend, aber mit einer Widmung des damaligen Waldhornisten, die mit Glaubensbekenntnis an die Ewigkeit des Beethovenschen „Eroica"-Motives auch die Freundschaft zu Camillo Sitte verewigt, gleichsam ipotheosiert. So hielten, so halten die Beiden heroisch an ihrer Freundschaft fest, woran wir uns noch heute freuen können!

Die „Hohe Zeit" ihres Lebens kam bald heran. Richter wurde an die Seite Richard Wagners berufen. Er übersiedelte dann bald als Dirigent nach Budapest.

Am 4. März 1873 schrieb er von dort: „Lieber Camillo! Du beschämst mich. — (Unser Vater hatte ihm wohl seine Verlobung mitgeteilt. — Morgen Mittwoch habe ich mein erstes Concert: Leonoren-Ouvertüre No. 2; Spohr's 11tes Violonconcert . . .; „Im Walde" Symphonie von Dir oder auch Joachim Raff. Ein sehr bedeutendes Werk aus der „neuen Schule". Schöne frische Gedanken, musterhafte Arbeit, herrliche Instrumentation. Am 9. April IX. Symphonie. — Unabänderlich! — Ihr kommt doch? — Dein tiefbeschämter Hans." In einem Brief aus dem Naßwald (bei der Rax in Nieder-Donau) heißt es, wohl auch aus dieser Zeit, „. . . von wo ich auf 8 Tage nach Bayreuth gehe, um mit unserem Meister mich für die Zukunft zu besprechen." — Bayreuth kommt immer näher! —

Beide Freunde heiraten. Am 9. Dezember 1875 schreibt Richter im Telegramm-Stil: „Gratuliert mir! Ich bin Vater! Mutter und Töchterchen befinden sich wohl! Euer Hans Richter." Die nach Richard Wagner benannte erste Tochter Richardis war zur Welt gekommen. Am 29. April 1876 konnte Sitte melden, daß ihm sein erster Sohn Siegfried geschenkt wurde. Ein witziges Mitglied des Freundeskreises gab damals im Scherz die Nachricht herum: „Richardis Richter und Cosima Sitte empfehlen sich als Verlobte". —

1876! Wir alle wissen, daß auf jener Marmortafel im Festspielhaus Hans Richter als Leiter des Orchesters genannt ist — wir alle wissen mehr noch durch Wagners „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876", daß er in ihm eben seinen „Unmögliches leistenden, viel erprobten, für alles einstehenden Hans Richter" hatte. Aber niemand ahnt, daß das auch beinahe anders hätte kommen können, daß Intriguen der allernächsten Umgebung des Meisters Richter so verstimmt hatten, daß er am 21. Juni 1785 seinem Jugendfreund schrieb: „Ich bin schon so weit gekommen, daß es mir wirklich lieber wäre, wenn ein Anderer dirigieren möchte . . ."! Wir wissen, wie gesagt, daß alles doch gut ging und freuen uns nun unsererseits auch heute noch herzlich über einen fürchterlichen Drohbrief an Freund Camillo, der im letzten Moment Bedenken gehabt zu haben schien zum Fest zu kommen. Nach allen unmöglichen Anreden — nur im Faksimile könnte man den Erguß richtig würdigen — heißt es: „Aber her kommen mußt Du, und daß Du hinein kommst, dafür stehe ich Dir gut: ich heiße Hans Richter. . . . . Du kommst! Wenn einer dabei sein muß, so bist Du's! — Du hast mir wirklich wehe gethan und kannst Dein Unrecht nicht anders büßen, als daß Du mir hier, in Bayreuth, bei einem Schoppen Rheinwein Deine Rechte giebst und einsiehst, daß . . . mein lieber Camillo nicht von . . . Wagner-Vereins-Waiselbuben abhängen muß, um in die Nibelungen-Aufführungen zu kommen, die doch keiner so versteht, wie eben dieser Camillo! . . . . Dein alter Hans. Du hast Deinem Sohn ein schlechtes Beispiel von Freundesvertrauen gegeben! —"

Meine Eltern kamen damals beide nach Bayreuth. Jahre vergingen. Aber die Jugendfreundschaft überbrückte sie in starkem Bogen. 1893 brachte die gemeinsame Feier des 50. Wiegenfestes die Freunde, mehr noch ihre Familien, wieder näher zusammen. Oft kam Richter vom nahen Musikvereinsgebäude herüber in unser Musikzimmer und spielte noch heiß von den Proben der Philharmoniker die schönsten Stellen aus Schuberts und Schumanns Symphonien — in der Hofkapelle hörten wir Beethovens „Missa solemnis" — 1896 führte mich „Onkel Hans" nach Bayreuth, wo ich, einzig in meinem Leben, den „Ring" an vier geschlossen aufeinander folgenden Tagen hören durfte vom 16. bis 19. August! Unvergeßlich — Später lernte ich die Klavierlehrerin der Kinder Richters, eine Liszt-Schülerin und dann Substitutin von Leschetitzky kennen, eine Russin namens Alexandrine Paramonoff, die auch mein Klavierspiel in richtigere Bahnen lenkte. — Bruckner, Brahms und Richard Strauß konnten wir allmählich näher kennen. Da starb unser Vater 1903 bald nach seinem 60. Geburtstag.

Aber das Andenken an die Jugendfreundschaft blieb.

Wagner über Kürzungen im „Tristan".

Die deutschen Opernbühnen sehen es bereits seit längerer Zeit mit Recht als eine Ehrenpflicht an, die Bühnenwerke Richard Wagners vom „Holländer" ab dem Publikum ungekürzt vorzuführen. Doch zuweilen machen hierin selbst die größten Operntheater hier und da eine Ausnahme, vor allem bei den Aufführungen von „Tristan und Isolde". Dies ist wohl verständlich, stellt doch dieses sublimste Werk der Opernwelt an die Künstler wie an die Hörer die höchsten Anforderungen. Wie wenig hier Kürzungen vom Schöpfer selbst als Sünde gegen sein Werk, das er einmal als eine „Extravaganz" bezeichnete, empfunden wurden, offenbart uns eine von seiner Gattin Cosima mitgeteilte interessante Äußerung des Meisters, die wohl so gut wie unbekannt sein dürfte. Diese Äußerung verdient größte Beachtung, da Wagner, wie bekannt, allgemein Kürzungen in seinen Werken aufs schärfste ablehnte.

Als der Meister in seiner späteren Zeit einmal abends seiner Gattin aus dem „Tristan" vorspielt, ruft er während des Vortrags der Liebesszene aus: „Nein, ist das tolles Zeug! Sich zu denken: das als Oper auf dem Repertoire — es ist zu toll! Das kann niemals populär werden."

Am anderen Tage kommt Wagner, wie Cosima schreibt, durch den vergangenen Abend angeregt, *wieder* einmal auf den Gedanken zurück, Kürzungen im „Tristan" vorzunehmen, denn sowohl dem Publikum wie den Darstellern sei darin zu viel zugemutet. Diese Kürzungen wolle er im zweiten wie auch im dritten Akte vornehmen, um es sich vorzubehalten, das Werk im Festspielhause vollständig zu geben.

Unsere Opernbühnen begehen also kein Sakrileg, wenn sie im zweiten Akte das Gespräch der beiden Liebenden vom Tage fortlassen.

Alfred Weidemann.

1911 hörte ich, 1912 meine Mutter noch ein letztesmal in Bayreuth die „Meistersinger" unter Richters Leitung.

Der erste Weltkrieg brach los. Richter stellte alle seine englischen und russischen Auszeichnungen und Ehrengaben zur Verfügung. Über diese „Niederlage" schrieb „Onkel Hans" an meinen Bruder: „Bayreuth, 22. IX. 1914. Konnte der Jugendfreund Deines Vaters anders handeln? Diese „Niederlage" war die Folge seines Einflusses auf meine Jugend: er hat uns alle gestärkt und veredelt. Dank und Ehre seinem Andenken!" Am gleichen Tag kam aus Bayreuth auch an mich die gleiche Versicherung: „Der Jugendfreund Deines unvergeßlichen Vaters konnte nicht anders handeln; ja, diese „Niederlage" danke ich eigentlich ihm, der uns Lehrer und Vorbild war. Jetzt geht's selbst hier lebhaft her: die deutschen Truppen gehen im festen Schritt der Bässe in der „Eroica" einher. . . ."!

In der „Eroica" 1914 — „Eroica" 1864 — 50 Jahre!

Gegen Mitternacht des 125. Todestages Mozarts, am 5. Dezember 1916, schloß auch Hans Richter seine hellblauen deutschen Augen für immer.

Aber die Jugendfreundschaft hielt, was sie im festen Glauben an die Unsterblichkeit Beethovens versprochen hatte:

„ich glaube, sie wird niemals schwinden".

Sie ist auch nicht geschwunden! Sie hat sich vielmehr immer neu bewährt durch die Kraft ihrer Erinnerung, die alle, welche die Jugendfreunde kannten oder durch Nachrichten über ihr beispielhaftes, deutsches Leben kennen lernen, immer neu „stärken und veredeln" wird, allen immer und überall „Lehrer und Vorbild" sein wird! Und so gedenkt heuer im April Wien, die uralte deutsche Kulturstadt an der Donau, auch wieder beider Jugendfreunde an ihrem 100. Wiegenfest: alle Freunde der bildenden Künste feiern Camillo Sitte als den „Begründer des modernen Städtebaues" und alle Musikfreunde nehmen Teil an der Fest-Aufführung der „Meistersinger" zu Ehren des einst für Wagner „Unmögliches leistenden, viel erprobten, für alles einstehenden Hans Richter"!

Musikliteratur und neue Noten

Die Drehorgel.

Ein Liederbuch für fröhliche Kreise.

Wahrhaft ausgelassene Fröhlichkeit ist ein echtes Gemeinschaftsprodukt. Sie kann nur dort entstehen und bestehen, wo ein *Kreis* gleichgestimmter Menschen beisammen ist. Sie setzt weiter voraus, daß Ratio und Intellekt auf einige Zeit ihren festen Griff um das Bewußtsein lokkern und sich höchstens noch als bescheidene, aber belustigte Zuschauer bemerkbar machen. Solchen Zustand der Ekstase (als eines Außer-sich-seins), eines gelinden Rausches auch ohne äußere Veranlassung zu erleben ist eins der göttlichen Vorrechte der Jugend. Sie ist „Trunkenheit ohne Wein". Und in ihren Händen lag und liegt daher an sich die Pflege all des blühenden Blödsinns, der in verschwiegenen Winkeln des Gedächtnisses schamhaft verborgen auf solche tollen Gelegenheiten wartet. Da aber auch der reifste Mann (wir haben es hier mit einem geradezu prototypischen Ausdruck der *Männlichkeit zu* tun!) glücklicherweise nie ganz frei wird von solchen juvenialen Anwandlungen, sehen wir hier tatsächlich eine durch alle Altersschichten reichenden geheime Gemeinschaft vor uns. Als Zeugen eines lebendigen Brauchtums wandern in ihr die Scherz- und Rüpellieder, der Edelquatsch und die tränenselige Schauerballade, die Umba-Umbalieder und das Schnadahüpfel noch immer wie einst von Mund zu Mund.

Wahllos? O nein! Sie haben ein sehr feines Gefühl für soziologische Schichtungen und betrachten sich selbst keineswegs als eine Art herrenlosen Gutes. Die Wirksamkeit des einzelnen Sätzchens ist weitestgehend abhängig von der Artung des Kreises, in dem es erklingt. Als grobe Beispiele: Der beliebteste Studentenulk verpufft wirkungslos in der fröhlichen Runde etwa einer alpenländischen Gaststube, die Scherzlieder der Spinnstube nötigen dem Städter höchstens ein gewisses literarisches Interesse ab. Und keiner kann unsere herrlichen Klotzlieder ganz nachempfinden, der nicht selbst, auf endlosen Straßen tippelnd, gesungen hätte:

„Klotz, Klotz,
Klotz am Bein;
Klavier vor'm Bauch.
Wie lang ist die Chaussee?"

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, solche närrischen Wildlinge, fein säuberlich in Noten und orthographische Texte gebändigt, in Sammlungen zu veröffentlichen. Wem ist im Grunde damit gedient? Zieht man etwa wirklich, wenn die Wogen des Frohsinns überschäumen, ein solches Buch aus der Tasche und buchstabiert einen dort konservierten Humor? Nein! Also wären diese mit so viel Fleiß und Geschick zusammengetragenen Werke ohne einen praktischen Wert? Abermals nein! Immer finden sich nämlich einige genügende Begeisterungsfähige (und der Verfasser bekennt sich ohne Erröten als zu ihnen gehörig), die „so etwas" *lesen*, aufnehmen, vielleicht verarbeiten oder ganz einfach lernen und dann, als echte Bereicherung, in ihrem Kreis neu zum Leben bringen. Von dort aus kann es, wenn es artverwandt ist, bald wie eine „Gehirnpest" um sich greifen und ganze Gruppen, ganze Formationen in seinen Bann ziehen. Wer hat nicht schon Ähnliches erlebt?

So ist vieles aus den ganz vortrefflichen Sammlungen „Der Kilometerstein" und „Der Pott", die im wesentlichen aus den Beständen der früheren Jugendbewegung schöpften, wieder Allgemeingut der HJ und des JV geworden. Hier war jene Grundbedingung erfüllt: *Ein* bestimmter Lebenskreis wurde angesprochen und das in seiner ureigenen Sprache. Schon mit ihren Titeln versetzten sie symbolisch mitten ins frohe Leben von Fahrt und Lager.

Das jüngste „Liederbuch für fröhliche Kreise" nennt sich: *„Die Drehorgel"* (herausgegeben von Erwin *Schwarz-Reiflingen*, Verlag Hans C. Sikorski, Leipzig). Der Name dieses umfangreichen Bandes (fast 300 Seiten) erinnert an manche frühere Sammlung, so besonders an die nun rund 100 Jahre alten „Musenklänge aus Deutschlands Leyerkasten" oder den Brandtschen „Singsang zu Drehorgel und Zupfgeige" aus den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende. Diese beiden waren deutlich einem Kreis bestimmter Prägung zugedacht, nämlich der akademischen Jugend. An wen wendet sich aber diese neue „Drehorgel"?

Man hat versucht, den Inhalt auf breiteste Fläche zu stellen und ist dabei zu einem gefährlichen „multa, non multum" abgeglitten. Nicht alle Nummern sind überzeugend; auch durch Kürzung um einzelne Strophen ließe sich der Gesamtgehalt straffer zusammenfassen. Leider ist der Notentext nicht fehlerfrei. Besonders häufig ist der Punkt bei den punktierten Werten vergessen worden. Trotz allem sei jedem, der Verständnis für deut-

schen Volkshumor besitzt, empfohlen, dieses Buch zur Hand zu nehmen. Wenngleich es nicht die letzte Eignung zu einem rechten *Singebuch* zeigt, so kann ihm doch der *Leser* manche vergnügte Minute entnehmen. *Dietz Degen.*

OSKAR LANG: Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung. 144 Seiten. 2. Auflage. Verlag C. H. Beck, München, 1943.

Die glühende Brucknerverehrung Oskar Langs erschien in der ersten Auflage des Buches vom Jahre 1928 den meisten Lesern gar zu überschwenglich. Es mag für den Verfasser eine schöne Genugtuung sein, daß viele der von ihm kühn formulierten Feststellungen von damals heute selbstverständlich geworden sind. Man muß allerdings auch Verständnis dafür haben, daß mancher von dem Sektierertum der Kreise abgestoßen wurde, die Bruckner für sich gepachtet zu haben glaubten. In gewisser Hinsicht ist davon nicht einmal der verdienstvolle August Halm auszunehmen. Lang hat sich von abseitigen Theorien im allgemeinen ferngehalten und würdigt den *Musiker* Bruckner. Zwar philosophiert auch er über den „Sinn" der Musik: „Nicht Abklatschen, Abkonterfeien von psychischen Wirklichkeiten . . ., nicht bloße Reproduzierung von Stimmungen . . . kann Sinn wahrer Kunst sein . . ., sondern die Einreihung in ein höheres Wertsystem, das dauernd verbindlich bleibt". Folgerichtig bezeichnet Lang die Großen Bach — Beethoven — Bruckner (den er in eine Linie mit jenen stellt) als die großen Metaphysiker der deutschen Musik. Das ist eine Spielerei mit vorbelasteten Begriffen, die in Denkweisen wurzeln, die zu überwinden wir uns bemühen und dazu eine Spielerei, die zu nichts nütze ist. Die Schöpfungen der Großen auf allen Gebieten bedeuten für uns eben den reinsten Ausdruck unserer Rassenseele. Es sind die höchsten Verkörperungen dessen, wozu der Mensch unseres Blutes in seinen kulturellen Äußerungen fähig ist. Nur der darf nach Lang sagen, Bruckner erfaßt zu haben, der „in die metaphysische Geisteswelt, die in seinen Tonformen Ausdruck fand", eingedrungen ist. Auch das sind Spiele mit Worten, die etwas superlativisch vergrößern und auf die Ebene des Ungewöhnlichen emporheben sollen, das auch ohne scholastische Begriffskrücken von normalen Menschen richtig erfaßt wird.

Aber trotz dieser Einschränkungen, die ähnlich für große Teile des Musikschrifttums Geltung haben, ist das Buch von Lang eine gediegene Hinführung zum Verständnis der Eigenart Anton Bruckners. Namentlich was der Praktiker in einem umfangreichen Kapitel über Probleme der Wiedergabe sagt, ist wegweisend. Die neu hinzugekommene Stellungnahme zu den sogenannten Originalfassungen ist in ihrer Leidenschaftslosigkeit überzeugend.

Wenn im übrigen subjektive Auffassungen apodiktisch formuliert werden, wird das der Leser wohl selbst korrigieren. Weshalb soll Grünwald der „größte" deutsche Maler sein (anscheinend im Sinne einer Liste der Weltbesten)? Die „formzerlösende" Wirkung der Musik Richard Wagners und die „stete Klippe" für die Bläserstellen bei Bruckner, „die Degradation zur paradeblasenden Militärkapelle", sind Entgleisungen, die man beseitigt sehen möchte. Militärkapellen und Sinfonieorchester sind jede an ihrem Platz gleicherweise ehrenwert.

Trotzdem: ein mit Begeisterung für Bruckner geschriebenes Buch, das geeignet sein wird, wieder Begeisterung zu entfachen. *Herbert Gerigk.*

ERNST BÜCKEN: Musik der Deutschen. 315 S. und Bilderanhang. Staufen-Verlag Köln 1941.

Dies volkstümliche Buch will nicht eine neue „Musikgeschichte" unter vielen anderen sein, sondern entwickelt eine „Kulturgeschichte" der Musik unseres Volkes. Es liegt dem Verfasser weniger an einzelnen Namen und Begebenheiten, sondern am Zusammenhang mit den großen geistigen Wendepunkten unserer künstlerischen Vergangenheit. Mit dem Blick aufs Ganze werden die wichtigsten Fragen der Instrumentenkunde, der völkischen Musikübung, der Oper, der neueren Musikorganisation erörtert und an Musterbeispielen verdeutlicht. Nach Landschaften, Städten und politischen Ereignissen ist das Geschehen gegliedert. Manche unbeachtete Begebenheit rückt so in ein neues Licht. Dabei ist aller stoffliche Ballast vermieden, sodaß die Einführungsschrift für jeden verständlich bleibt. Wir haben wenig solche Bücher, die zugleich wissenschaftlichen Rang beanspruchen dürfen. Hier finden sich alle Vorzüge in glücklicher Weise vereint. Ein 24 Tafeln umfassender Bilderanhang beschließt das empfehlenswerte Buch.

Wolfgang Boetticher.

CLEMENS BRENTANO UND FRAU MUSIKA. Eine Auslese von Wilhelm *Fraenger. 48 Seiten.* Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1943.

Zum 100. Todestag des Dichters Clemens Brentano wurde diese kleine bibliophile Kostbarkeit vorgelegt. Die besondere Verbundenheit des Romantikers Brentano mit der Musik klingt in seinen Versen immer wieder an. „Sprich Deine Worte in meine Akkorde" sagt die Gitarre zum Lied in einem der frühen Gedichte. Es dauerte lange, bis die musikgesättigte Lyrik Brentanos ihre Komponisten fand. Nach E. T. A. Hoffmann und J. Fr. Reichardt nahm das Liedschaffen erst mit Brahms wieder Kenntnis von ihm. Im Register sind die Vertonungen der einzelnen Gedichte vermerkt. Die Liebhaber *schöner* Bücher werden ihre Freude an dem Bändchen haben.

Herbert Gerigk.

ALFRED BERGER: Homogenitätsuntersuchungen an Joh. Seb. Bachs Fugenthemen. Hansischer Gildenverlag Hamburg. 1939. 37. S. u. Tabellen.

Über ein Viertelhundert Ausgaben hat Bachs Wohltemperiertes Klavier erlebt, angefangen von Czernys „wirklich albernen Vortragsbezeichnungen" (Schumann) bis hin zu den umstrittenen Lesarten Riemanns und Busonis. In dieser Hamburger Dissertation bemüht sich Berger, den „Bewegungstypus" für Bach zu ermitteln, um so zum alten Stil zurückzufinden. Unter Bewegungstypus wird die von Rutz-Sievers beschriebene Grundform musikalischen Erlebens verstanden. Berger sucht den „biologischen Stil", da die „geistige" Überlieferung des Wohltemperierten Klaviers schwankend sei. Tatsächlich sind die modernen Ausgaben so verwirrend vielfältig, daß jeder Versuch einer Kritik sehr zu begrüßen ist. Mit aller Sorgfalt widmet sich Berger dieser neuen Methode, die den Stil an der Atmung, der Körperhaltung und der Muskelbewegung beschreibt. Es gelingt ihm, zunächst die schlechte Trennung der Phrasierungs- von den Artikulationszeichen im modernen Notenbild nachzuweisen. Der Legatobogen hat bei Bach genug Unheil gestiftet. Riemanns Auftakte sind, was mit feinem Stilgefühl erkannt wird, „unbachisch". Auch die abweichende Bedeutung der Pause wird untersucht. Recht anschaulich wird den 24 modernen Bezeichnungen des Wohltemperierten Kla-

viers die vom Verfasser ermittelte „echte“ Lesart gegenübergestellt, diese Tabelle befaßt sich in dankenswerter Weise auch mit der schwierigen Tempofrage.

Nach den gedanklichen Haarspaltereien einer bestimmten Bachästhetik wird man solche Arbeiten, die vom Körper her sich dem Kunstwerk nähern, begrüßen, zumal vom Biologischen neue Einblicke in Rassentypen gewonnen werden. Bei allem Nützlichen aber ist doch manches subjektiv, ja abwegig. Der Verfasser war seine eigene Versuchsperson und es bleibt offen, wie weit eine Kontrolle möglich war. Die Atemkurven sind nicht verbindlich. Die „physiologische Resonanz“, also das Nacherleben der Musik in körperlichen Bewegungen, dürfte schwer auf Echtheit zu prüfen sein. Jedenfalls bleibt zweifelhaft, ob diese körperliche Reaktion wirklich „unter Ausschluß aller geistigen, willens- oder gefühlsmäßigen Entscheidungen“ erfolgt, was behauptet wird. Diese ganze körperliche „Bewegungslehre“ gründet sich, so sehr sie heute begrifflich verfeinert ist, auf persönliche Erlebnisse, mit denen die ernste Stilforschung wenig ausrichten kann. Gerade bei Bach, dessen Gestalt uns zeitlich in der Ferne entschwindet, bleiben körperliche Experimente in einer modernen Umwelt strittig, ebenso die vorausgesetzten „Typen“. Dem nicht motorisch empfindenden Menschen rückt manches in die Nähe einer Geheimwissenschaft, die auf Erlebnisse schwört, die man haben aber auch bezweifeln kann. Über dem Glauben aber steht das Wissen. Zudem erfahren wir nur am Rande, worin sich eine körperliche Reaktion mit dem geistigen Ausdruck verbindet, vieles bleibt freie „Deutung“. Es ist sicher, daß die Geschichtsforschung hier auf sehr anregende und ganz neue Stilprobleme stößt, im Grunde wird sie aber auf ihre alten Dokumente und Tatsachen angewiesen bleiben und nur so ihre Exaktheit bewahren.

So nehmen wir Bergers Studie dankbar auf. Nicht nur, weil sie von einer hervorragenden Kenntnis verzweigter Fragen des Vortrages zeugt, sondern weil sie neue Wege erschließt, deren Möglichkeiten und Grenzen uns klar sichtbar werden. *Wolfgang Boetticher.*

HANS DÜNNEBEIL: Schrifttum über Carl Maria von Weber. 2. verm. Aufl. 40 Seiten. Afa-Musikverlag, Hans Dünnebeil, Berlin 1942.

Der Verfasser hat sein Verzeichnis des Schrifttums über Weber in vielem verbessert. Angesichts der musikgeschichtlichen Bedeutung Webers ist das ernst zu nehmende Schrifttum über ihn zahlenmäßig gering. Manches möchte man in dem Verzeichnis lieber gestrichen sehen. Der Jude Guido Adler gehört mit seinem Wagnerbuch nicht hinein (S. 14); Paul Bekker war Halbjude und wurde ausgebürgert. Dagegen ist der als Jude bezeichnete Max Kalbeck arisch. Die bibliographischen Angaben lassen sich noch einheitlicher gestalten. Seitenzahlen finden sich nur gelegentlich, auch Verlagsangaben fehlen teilweise. Wer über Weber arbeitet, wird jedoch wertvolle Hinweise durch dieses Schrifttumsverzeichnis erhalten. *Herbert Gerigk.*

HANS NEEMANN: Lautenmusik des 17. / 18. Jahrhunderts. Ausgew. Werke von Esaias Reusner und Silvius Leopold Weiß. Das Erbe deutscher Musik, hg. im Auftr. des Staatl. Instituts f. deutsche Musikforschung. I. Reihe, Band 12. XIX, 122 Seiten. Braunschweig (Litolff).

Mit der Veröffentlichung der Lauten-Suiten *Reusners* wird eine empfindliche Lücke ausgefüllt. Wir haben zwar über diesen Lautenisten des Großen Kurfürsten eine handschriftliche Berliner Dissertation von G. *Sparmann*, die bereits die Bedeutung dieses Kleinmeisters der deutschen Suite würdigt. Einzelne Stücke sind an verschiedenen Orten, zum Teil allerdings bearbeitet, bekannt gemacht worden. Ähnlich schlecht stand es bisher mit dem Dresdener Kammervirtuosen *Weiß*, auf dessen Lautenstücke Neemann erstmalig genauer in der ZfMW. X, 396 ff. hingewiesen hat, während Prusiks Wiener Dissertation ungedruckt geblieben ist.

Neemann entwickelt im Vorbericht die äußeren Lebensumstände beider Lautenmeister und nennt die wichtigsten Quellen. Bei der Übertragung aus der französischen Buchstabennotation erkennen wir wieder den hervorragenden Kenner des Instruments, der sich ans Spiel nach der Tabulatur gewöhnt hat. Jede Übertragung in moderne Notenschrift ist bei solchen Lautenstücken ein Problem, weil so das Wesentliche der alten Griffschrift verloren geht und auch die Dauer der Notenwerte, die Bindung, Betonung einzelner Griffe u. a. nur anzudeuten sind. Neemann hat sich um ein möglichst getreues Abbild bemüht und ist älteren Vorschlägen Chilesottis, Koletschkas, Kocsirz' und T. Norlinds offenbar gefolgt, ohne aber auch seine eigene Praxis zu vergessen. Namentlich Reusners Stücke haben nicht nur geschichtlichen, sondern künstlerischen Wert. Sie zeigen übrigens viel weniger französischen Einfluß, als man bisher geglaubt hat. Nur in der Suitentanzform scheint er fremden Vorbildern gefolgt zu sein. Der kontrapunktisch verschlungene Satz schließt sich ganz deutscher Überlieferung an, die uns leider bis heute nur im Manuskript und spärlichen Drucken zugänglich ist. Während uns jüngst H. Bischoff und H. Zirnbauer Einblick in die Münchener Tabulatur 1512 (Schott, Mainz 1939) gegeben haben, kann man nur wünschen, daß uns bald auch Teile aus dem Berliner Cod. Nauclerus und dem Lautenbuch der Virginia Renata v. Gehema vorgelegt werden. Überblickt man die vielen, auf europäische Bibliotheken verstreuten handschriftlichen Quellen, so empfindet man nach den klassischen Arbeiten Johannes Wolfs eine Geschichte der deutschen Lautenpraxis als dringende wissenschaftliche Aufgabe für die Zukunft. Auch über Reusner, dessen Stücke in zahlreichen Varianten in ausländischen Handschriften auftauchen, wäre eine Spezialstudie lohnend. Neemanns Ausgabe, die bereits das Wichtigste vermittelt und an spieltechnischer Exaktheit vorbildlich ist, bringt uns diesem Ziele näher.

Wolfgang Boetticher.

Neue elsässisch-lothringische Liederbücher.

Die schönsten der von L. Pinck in seiner vierbändigen Sammlung „Verklingende Weisen“ enthaltenen lothringischen Volkslieder, ergänzt durch elsässische Lieder aus dem „Deutschen Liederhort“ von Erk-Böhme, sind durch zwei neue praktische Ausgaben der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden.

Das eine dieser Liederbücher *„O Straßburg“* (Verlag Chr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde) bietet dank der Bearbeitungen seines Herausgebers Hermann *Heiß* Möglichkeiten für außerordentlich vielseitige Aufführungsart. Der Chorsatz ist drei- und zweistimmig, für gleiche und ungleiche Stimmen und dabei so angelegt, daß auch innerhalb der Lieder bei den oft recht zahlreichen Gesätzen ein Wechsel in der Besetzung ohne weiteres mög-

lich ist. Der oft sehr verschiedenartigen stilistischen Haltung der einzelnen Lieder vermochte der Bearbeiter durch die Wahl der Ausdrucksmittel gerecht zu werden und namentlich den Liedern älterer Herkunft eine in Quintenfolgen und Leerklängen reichlich (manchmal allzu reichlich) schillernde Patina zu verleihen. Sehr zu begrüßen ist, daß den Dialektliedern der Text auch in der Hochsprache beigegeben ist.

Das *„Lothringische Sing- und Spielbüchlein“* (Bärenreiter-Verlag) erhält seine Bedeutung dadurch, daß es sich in erster Linie zum Anwalt von Liedern macht, deren herbe Schönheit und Strenge sich erst nach oftmaligem Singen, bzw. Hören erschließt. Die von Fritz *Neumeyer* herrührenden Sätze bevorzugen chorische Zweistimmigkeit, bisweilen auch Einstimmigkeit, durch Blockflöte (oder andere Melodieinstrumente) feinsinnig kontrapunktiert. Diese instrumentalen Gegenstimmen, meist imitatorisch zur Liedmelodie geführt, schöpfen den Stimmungsgehalt der Lieder in reizvoller Weise aus und werden mitunter auch tonmalerisch verwendet (wie z. B. im „Waldvögelein“).

Mit diesen beiden Liederbüchern ist unseren Chorvereinigungen wertvollstes deutsches Kulturgut der westlichen Grenzgaue anvertraut. Sie werden sich ihrer umso lieber annehmen, als in ihnen der ganze Phantasiereichtum reifster Volksliedkunst vereinigt ist: Eine in vollendeter Schönheit erblühende Sprache und eine sie durch weit ausholende Melodiebögen und bunt beschwingte Rhythmik ausschöpfende Vertonung.

Hermann Grabner.

PAUL ZOLL: Ausgewählte Lieder für mittlere Stimme. Verlag Willy Müller, Heidelberg.

Der kürzlich mit dem Musikpreis der Stadt Darmstadt ausgezeichnete Komponist steht dank seiner jahrelangen Tätigkeit als Leiter und Ausübender in der Pflege der Jugendmusik dem schlichten, volksliedmäßigen Singen nahe. Seine Feder verleugnet diese Herkunft nicht, wie diese charakteristische Auslese aus verschiedenen Liedsammlungen zeigt. Mancher könnte versucht sein, sie ihrer melodischen Faktur und ihrer ruhigen, tonal fließenden Begleitung wegen als „Volkstonlieder“ zu bezeichnen, wenn an „ein Zweiglein“, die „Volksweise“ und die „alte Weise“ gedacht wird. Die beiden preisgekrönten Heidelieder und das mit unaufdringlich belebenden Taktwechseln stimmungsvoll wiegende „Nachtruhe“ vor allem werden der empfundenen Liedkunst Paul Zolls eine leichte Verbreitung sichern, umso mehr, als der Tonsetzer bewußt abseitige, problematische Wege zu meiden scheint. Die rührige, aber kritische Pionierarbeit des Heidelberger Verlags ist auch mit dieser Sammlung ihren zeitgenössischen Zielen treu geblieben.

G. Schweizer.

Das Musikleben

Dreimal Melodie-Oper.

Niemand wird die Bedeutung des Experiments für die musikgeschichtliche Entwicklung verkleinern wollen. Gemeint ist natürlich nur das Experiment soweit es nicht das Ergebnis reiner Gehirnakrobatik ist (wie jene Versuche des Juden Schönberg und seines Kreises), sondern das Experiment, das mit dem Ziel der Erweiterung des Ausdrucksvermögens der Musik Schaffensnotwendigkeit für den Komponisten ist. In der Oper ist das Experimentieren stets mit Schlagworten verbunden, die einen großen Anspruch einschließen. Aber nur zu selten werden die Erwartungen erfüllt, die man an die meist mit viel Beredsamkeit und Geist vorgetragene Programmatik knüpft. Die letzten zwanzig Jahre sind erfüllt von den Schlagworten vom *Musiktheater* (als einer idealen Gattung Oper, die alles und jedes in den Dienst der Musik stellt), von der *Rezitativ-Oper* (die die Musik zur Dienerin des Wortes machen möchte, um eine angebliche Unterstreichung des Handlungsablaufs in sämtlichen Phasen zu erzielen) und von der *statuarischen Oper,* die sich dem Oratorium nähert. Die Grenzen sind fließend, aber allen gemeinsam ist die Entthronung der Melodie aus ihrer Vorherrschaft, die in der Nummernoper und auch sonst die ganze Gattung Oper zu einer seichten Haltung geführt hat, an der ein Mensch unserer Zeit nichts Rechtes mehr finden kann. Er braucht andere Antriebe und Reize als die im Laufe der Jahrhunderte reichlich abgeklapperte Melodie.

Man hat saubere Vorbilder: der Jude Karl Ettinger schuf ja melodische Rezitativopern am laufenden Band, sein Rassegenosse Manfred Gurlitt folgte ihm auf diesem Wege. Darius Milhaud, ebenfalls Jude, kam mit der statuarischen Columbus-Oper — Strawinsky erklomm den Gipfel mit „Oedipus Rex“. Ja, man hat schon seine Vorbilder! Und daß diese und verwandte Werke nicht mehr gespielt werden dürfen, macht fast gar nichts. Das törichte Volk ging ja auch früher nicht in diese Aufführungen. Der Plebs fand sein Genüge an Verdi, Puccini, allmählich auch zunehmend an Wagner. „Carmen“ marschierte an der Spitze der Aufführungsziffern, Mozart, Weber und sogar der bürgerlich-biedermeierliche Lortzing hatten ständig stärkeren Zuspruch.

Wenn dann aber solch ein Ereignis der neuen Richtung startete, worin man die Melodie mühsam suchen muß und die, falls überhaupt vorhanden, von harmoniefremden, dissonanten Klängen sorgsam verhüllt wurde, dann erhoben die Prediger in der Wüste, die alles ganz genau wissen, laut ihre Stimmen und verkündeten die wahren Volksopern. Stießen sie gar auf äußerste Primitivität in einzelnen Melodiefetzen (zu mehr langte es nicht), dann war die Verbundenheit mit dem Volke augenscheinlich. Nur das Drum und Dran, bei dem es nicht so sehr auf die Inspiration als die Transpiration (hervorgerufen durch Rekordarbeitsleistung) ankommt, ist natürlich virtuosartistisch übersteigert. So wird dann eine kleine Kindermelodie mit Mammut-Orchester inklusive Celesta und Vibraphon getarnt, auf daß etwas Großes daraus werde.

Dieselben Experten, die bei den Erzeugnissen dieser Richtung über die Massen ins Horn stoßen, bekommen zusehends kalte Füße, sobald einer Musik, nichts als Musik macht. Wenn ein Werk *gesund* in seiner Haltung und seiner Anlage ist, dann werden sie kühl und objektiviert. Und wenn einer herrlichste Melodien nur so aus dem Überfluß der Einfälle ausstreut, dann wird er mit wohlwollender Herablassung „gewürdigt“ und von überlegener Warte wohlwollend mitleidig belächelt. Die Theaterbesucher, die des Überschwanges der Begeisterung voll die Meinung der Schriftgelehrten zur Kenntnis nehmen, sind dann betroffen und behalten ihre Begeisterung für sich.

Aber sie gehen doch wieder gerade zu diesen Opern ins Theater!

Halt, wir haben ja auch schon lange gar keine *Kritik* mehr sondern eine *Betrachtung* und einen *Bericht*. Aber sollten diese nicht gewissenhafter als vorher davon erzählen, was sich im Theater oder im Konzertsaal zugetragen hat? Ja, sie sollten.

*

Diese *Präambel* ließ sich nicht unterdrücken bei dem Bericht über drei Opern von *Bresgen*, *Wolf-Ferrari* und *Dvorak*. Der älteste ist *Dvorak*, der böhmische Musikant, den fast niemand als Theatermusiker kennt. Etliche seiner Instrumental- und Vokalwerke haben ihm einen Platz neben seinem Landsmann Smetana gesichert. Aber der Bühnenmusiker wurde stets von den Kennern trotz seiner sieben Opern abgetan als undramatisch, zu lyrisch. Dabei war es gar nicht möglich, ein abschließendes Urteil zu bilden, denn nirgends spielte man Dvorak auf der Opernbühne. Lediglich in Prag hörte man ihn gelegentlich. Die Oper *„Der Jakobiner"* mußte von 1888 bis 1934 warten, bis das Deutsche Theater in Prag eine Aufführung wagte. Auf dem Weg über Mannheim und Dresden gelangte das Werk nun in das Berliner Deutsche Opernhaus. Das Textbuch hat Längen und alle Mängel, die man einem Opernlibretto vorwerfen kann. Aber es hat Dvorak zu hinreißendem Musizieren aus der Melodik seiner Heimat inspiriert. Es ist von Anfang bis Ende eine Melodieoper, die jede Szene musikalisch ausschwingen läßt. Wer eine geschlossene, psychologisch begründete Handlung erwartet, ein Musik-*Drama*, der wird enttäuscht sein und sich vielleicht sogar langweilen. Wer aber Oper gleichsetzt mit Freude an schönem Singen, an Melodie, an sauberer orchestraler Setzweise, an einem ständigen Wechsel von Solisten, großen Chören und Ensembles, der wird bei einer guten Aufführung alle billigen Forderungen erfüllt sehen. So kann man sich eine Volksoper vorstellen. Niemand wird Dvorak nun in eine Linie mit den Größten der Musik stellen wollen, aber die Kunst der Lortzing, Nicolai, Goetz ist ja für das Gesamtbild so unendlich wichtig, daß es falscher Stolz der Ästheten wäre, die Meister dieser Klasse nebenher abzutun. Dvoraks Oper ist eine Novität, die bereits fünfeinhalb Jahrzehnte alt ist und es wird nur wenige Werke dieser Gattung geben, bei denen man sich so ganz ohne Vorbehalte der Musik hingeben kann. Ein gelegentlicher Anflug von Sentimentalität wird von einer guten Wiedergabe (und auch von Dvorak selbst) schnell überwunden. Das überwiegend bildhafte Melos wird von orchestralen Neben- und Gegenstimmen untermalt und stets neu belichtet.

Das *Deutsche Opernhaus* blieb dem Werk nichts schuldig. Wilhelm *Rodes* Spielleitung war auf Belebung der Handlung gerichtet und auf Unterstreichung der vielen humorvoll - heiteren Züge der Partitur. Arthur *Rother* und das ausgezeichnete Orchester waren wesentlich an dem durchschlagenden Erfolg beteiligt. Emil *Burkards* Bühnenbilder trafen die böhmische Atmosphäre des Ganzen. Auf der Bühne wetteiferten Walter Ludwig, Karl Schmitt-Walter, Wilhelm Schirp, Lore Hoffmann, Elfriede Wasserthal und Ludwig Windisch in den Hauptrollen — eine Besetzung, wie man sie nur selten einmal hört. Gleichwertiger Partner war der Chor, den Hermann *Lüddecke* mit gewohnter Virtuosität meisterte. Die Aufführung gehört zu den großen Berliner Operneindrücken dieser Spielzeit.

Ebenfalls als Erstaufführung für Berlin hörte man im *Deutschen Opernhaus* Cesar *Bresgens* Märchenoper *„Dornröschen"*. Hier hat ein knapp Dreißigjähriger aus der Musikgesinnung der neuen Jugend eine handfeste Oper geschaffen, die im Grunde auf den gleichen künstlerischen Mitteln basiert wie das vorher besprochene Werk Dvoraks. Unbekümmert um die Erfordernisse der Bühne (die ja immer nur „angebliche", also theoretische Erfordernisse sind und die durch einen tüchtigen Musiker einfach über Bord gefegt werden können) geht auch Bresgen teilweise mehr vom liedhaften Melos aus als von der traditionellen Opernmelodik. Bei ihm wird man sogar gelegentlich an das Kantatenhafte erinnert, wie es unsere Hitlerjugend kultiviert. Bresgen übernimmt als echter Musikant die Errungenschaften der Musikentwicklung der neuen Zeit, aber er verarbeitet alles in eigengeprägter Weise. Er steht auf dem Boden eindeutiger Tonalität. Und bei ihm wird unbekümmert gesungen, daß es eine Freude ist. Das Orchester behandelt er in sehr persönlicher Art, man möchte von kammermusikalischem Musizieren sprechen.

Das Textbuch von Otto *Reuther* wird mit dem Konflikt zwischen Märchenstoff und tieferer Bedeutung nicht fertig. Zu dieser Musik ein ihr gemäßeres Buch, und wir hätten eine Volksoper, wie wir sie uns wünschen! Die Aufführung war von echtem Humor erfüllt — eine Spiegelung eines Grundelements von Bresgens Musik. Arthur *Rother* und Gotthelf *Pistor* betreuten die Wiedergabe, die sich in der originalen Ausstattung der Straßburger Bühne vollzog. Von den Darstellern haften vor allem Eduard Kandl, Lore Hoffmann, Margret Pfahl und Carin Carlsson in der Erinnerung.

*

In *Hannover* gab es die Uraufführung einer neuen Oper von Ermanno *Wolf-Ferrari* *„Der Kuckuck von Theben"*. Die Textdichter Ludwig Andersen und Mario Ghisalberti haben (anscheinend in italienischer Sprache, da ein Übersetzer genannt wird) eine Abwandlung des Amphitryon-Stoffes gegeben, worin Zeus dessen Gemahlin Alkumene nicht verführt. Der Obergott Zeus wird durch seine Göttergattin Hera genasführt, so daß er schließlich mit der treuen Alkumene im Tempel der eigenen Gattin beten muß bis der Kuckuck (von Theben) ruft anstatt sich den ersehnten Liebesspielen hinzugeben. Seine Verwandlung in Amphitryon hat also nichts genützt. Eine Breitenwirkung dieser Oper ist unabhängig von der Beschaffenheit der Musik ausgeschlossen, weil die Welt der Antike uns fern steht. Der Kreis der Menschen ist verschwindend klein, dem die Namen der Götter überhaupt noch geläufig sind, geschweige denn ihre Abenteuer. Diese Tatsachen werden oft übersehen mit dem Erfolg, daß der Erfolg ausbleibt. Eine solche Feststellung bedeutet durchaus keine Stellungnahme *gegen* die Antike. Aber es ist notwendig, sie einmal zur Kenntnis zu nehmen.

Wolf-Ferrari musiziert mit einer Reife und Abgeklärtheit, daß man größte Namen zum Vergleich heranziehen möchte. Sein Humor, seine Vorliebe für spielerische Auflösung von Szenen in Musik (so daß sie wie improvisiert wirken) und seine feine Charakterisierungskunst machen den Reiz dieser Oper aus. Er hat sich stets von allen sogenannten Forderungen der Zeit ferngehalten und eine gesunde, natürliche Musik geschrieben. Und beherrscht wird das ganze Werk auch hier wieder von der schönen Melodie, vom Einfall. Wenn man vielleicht glauben mochte, allzusehr von der ab-

gerundeten Aufführung unter Rudolf *Krasselts* Stabführung und Hans *Winckelmanns* Spielleitung mit schönen Bildern von *Preetorius* eingefangen zu sein, dann bot eine Ausschnittsendung des Deutschlandsenders in der Besetzung der Uraufführung eine Kontrollmöglichkeit, die den starken Eindruck der Musik Wolf-Ferraris noch unterstrich. Hilde Singenstreu, Milly Stolle-Garvens, Konrad Siegmund, Alfred Weikenmeyer und Josef Correck sind eine Auswahl der schönen Stimmen, die das Werk in Hannover zum Siege führten.

*

Nach der Präambel ein kurzer *Epilog:* Die „einseitige" Verherrlichung der Melodieoper mag zu Mißverständnissen Anlaß geben. Aber die Oper im engsten Sinne lebt nun einmal von der Melodie und von deren Interpreten, den schönen Stimmen. Alles andere ist wichtig, aber zweitrangig neben diesen Grunderfordernissen. Die beiden Großen, jeder in seiner Art ein Vollender eines Opernideals, *Verdi* und *Wagner,* trugen diesen Forderungen Rechnung. Verdi vor allem hatte es auch zu büßen. Bis in unser Jahrhundert hinein nahmen ihn ja die hohen Kunstrichter (von niemand ermächtigt) nicht so recht ernst. Man ließ ihn wohl notgedrungen gelten, aber nicht aus Überzeugung, sondern als großzügiges Zugeständnis an die unkultivierte Masse, die merkwürdigerweise unverändert zu ihm hielt. Aber er hatte keine „Schule", keine Nachfolge — so sagt man. Er hatte sie schon, nur ist es eben eine mißliche Angelegenheit mit der Melodieoper (andere hat Verdi nicht geschrieben). Was eine Melodie ist, glaubt jeder zu wissen, auch wer nicht komponiert. Nur machen kann sie der noch lange nicht, der zu wissen glaubt, was eine Melodie ist. Trotzdem waren viele der Meinung, Melodien gemacht zu haben, aber jene „ungebildeten" Theaterbesucher (wir sagen heute treffender das Volk) glaubten nicht, daß es welche sind, und dann half auch die Assistenz der Ästheten nichts. Worte gegen Töne mußten versagen. Wer begriffen hat, wie schwer es ist, echte und gesunde und natürliche Musik zu schreiben, also das Erlernbare in den Dienst des nicht Erlernbaren zu stellen, der wird auch die kühle Überlegenheit den unproblematischen guten Musikschöpfungen gegenüber ablegen. Offiziell sind wir davon noch weit entfernt. Im allgemeinen Gesundungsprozeß, den unser Volk nun schon seit mehr als 10 Jahren durchmacht, werden wir auch hier weiterkommen.

Damit der Epilog sich mit der Präambel berühre: nichts gegen das Experiment — auch nicht in der Oper. Die natürliche Entwicklung braucht die kühnen Vorstöße in Neuland. Aber deshalb keine Stellungnahme aus Prinzip gegen die Unproblematischen, die reinen Musikanten.

Herbert Gerigk.

Francesco Malipiero: „Das Leben ein Traum".

Uraufführung im Breslauer Opernhaus.

Im Zeichen des ständig vertieften Kulturaustauschs zwischen den beiden großen Musiknationen Deutschland und Italien hatte *Francesco Malipiero* die *Uraufführung* seines neuesten Opernwerkes einer deutschen Bühne anvertraut.

Wie in seinen vorangegangenen Bühnenwerken hat der Komponist auch diesmal auf eine berühmte Dichtung zurückgegriffen, indem er *Calderons* symbolischem Drama *„La vita è sogno"* unter Beibehaltung der Grundelemente der barocken Handlung in einer höchst konzentrierten Art sprachlich eine neue Form gegeben hat (deutsche Übersetzung von Georg *Winkler).* Calderons und Malipieros Stück ist kein Charakterdrama mit einer psychologisch durchgeführten Entwicklung, sondern ein reines Ideendrama. In einer Folge von „tönenden Bildern", die naturgemäß nicht die Spannung und Dynamik einer echten Dramatik aufweisen können, wollte der Komponist in den 3 Akten die symbolische Einkleidung einer Grundidee musikalisch gestalten. Der Kern der mehr nach innen verlegten Handlung liegt in der psychologisch nicht näher begründeten, tiefgehenden seelischen Wandlung des Haupthelden, der in der Erkenntnis der traumhaften Unwirklichkeit aller Dinge und Erlebnisse veredelt und geläutert zum Überwinder seines Schicksals wird.

Vermag ein solcher, an sich undramatischer Stoff den Gesetzen der Bühne auch nicht immer zu entsprechen, so mochte das Problem der musikalischen Gestaltung eines symbolhaften Ausdrucks im Dienste einer tragenden Idee den Komponisten besonders gereizt haben. Allerdings kann auch Malipieros stets fesselnde und ausgezeichnet gekonnte Partitur das textbedingte Fehlen einer vorwärtstreibenden Dramatik nicht immer vergessen machen. Calderons Werk entstand im Jahre 1635, also zu Lebzeiten des großen venezianischen Komponisten Claudio Monteverdi. Was mochte da für Malipiero, den Betreuer der Monteverdi-Gesamtausgabe, näherliegen als der Versuch, im Monteverdischen Opernstil unmittelbare Anregungen zu finden. Unter bewußtem Verzicht auf vokale Kantilenen und die sinnlichen Reize des Belcantogesanges entwickelt er ein sorgfältig deklamiertes melodisches Rezitativ, das er oft in das harmonisch altertümelnde Gewand der Kirchentonarten kleidet. In genauester Kenntnis des Monteverdischen Schaffens läßt er den Chor im zweiten Akt zur Begrüßung des heimgebrachten, in Schlaf versenkten Prinzen drei reizvolle Madrigale singen („Pastorale", „Amoroso" und „Eroico"), die bis in die äußeren Merkmale hinein den madrigalischen Stil jener Zeit hervorragend treffen. Bei aller Herbheit einer modernen, an kühnen Akkordgebilden reichen Harmonik begegnen in dieser, in großen Teilen feierlich und hymnisch gehaltenen Partitur doch auch reine Dreiklänge als ruhende Grundpfeiler. Daß die Oper ungewöhnlicherweise nicht mit einem reinen Dreiklang, sondern mit einem dissonant getrübten Akkord schließt, als sei trotz der befreienden Erkenntnisse des Prinzen ein unerlöster, dämonischer Rest in seiner Seele geblieben, soll noch besonders vermerkt werden.

Eine begrenzt angewendete Leitmotivtechnik hebt vor allem das zu Beginn des kurzen Orchestervorspiels aufgestellte, zum Tonsymbol für die Grundidee werdende *Traumthema* mit seinen abwärtsgehenden und dann zu einer verminderten Quart sich erhebenden Oktavgängen immer wieder plastisch und sprechend hervor. In vielfältigen, oft verkleinerten Umdeutungen begleitet dieses Thema das innere Ringen des Prinzen, bis am Ende die glanzvolle Wiederkehr der ursprünglichen Themengestalt Sieg und Überwindung verkündet.

Zu rühmen ist die wohltuende Durchsichtigkeit der klanglich niemals überladenen Stimmführung und die farbig und meisterlich sicher gehandhabte Instrumentation, deren schöne, sich auch auf Englischhorn und Baßklarinette stützende Holzbläserklänge besonders in Erinnerung bleiben. Die an mancherlei Stellen im Orchester auf-

blühenden kleinen Geigen- und Holzbläserkantilenen beweisen die echte Musikalität des Komponisten, der durch diese kurzen, aber warm empfundenen Partien die meist strenge und sparsame Zurückhaltung der nur selten arios geführten Singstimmen ausdrucksvoll ergänzt.

Die ausgezeichnete, stilistisch sehr geschlossen wirkende Aufführung im *Breslauer Opernhaus* hatte an dem eindeutigen, durch herzlichen Beifall bestätigten Erfolg des neuen Werkes einen gewichtigen Anteil. Die wirkungsvolle Inszenierung des Generalintendanten Hans *Schlenck*, die lebendige und klanglich feinfühlige musikalische Leitung von GMD Philipp *Wüst*, die symbolhaft-stimmungsvollen Bühnenbilder von Erich *Döhler* (a. G.) und der wohlabgestimmte Einsatz der Solisten mit Hannefriedel *Grethers* liebreizender Diana und Hanz *Butzons* heldischem Prinzen ergaben eine schöne und eindringliche Gesamtwirkung. *Erwin Völsing.*

Eine Paracelsus-Oper von Hugo Herrmann.

Im Rahmen der Gaukulturwoche Weser-Ems brachte das Theater der Hansestadt *Bremen* die Uraufführung der Oper *„Paracelsus"* von dem Stuttgarter Tondichter *Hugo Herrmann.* Der Komponist hat sieben Jahre an dem Werke gearbeitet, und man spürt überall die „stete heilige Feierhaltung", die er angestrebt hat, und daß es ihm ernst war mit „der Verherrlichung eines großen Lebens". Er schreibt eine Musik dazu, die der polyphonischen Haltung der neuen Volksmusik entspricht, und die ihre stärksten Teile in den zahlreich eingestreuten Liedern und Chorsätzen hat. So gelingt es ihm, auch wenn er mit Recht hier die bloße „theatralische Gebärde" ablehnt, doch zu starken, im guten Sinne opernhaften Steigerungen und Bildschlüssen zu gelangen. Leider macht die stete polyphone Führung das Orchester ziemlich unruhig, und da auch die Instrumentation trotz mancher delikater solistischer Wirkung recht dick und laut ist, so wird die Szene oftmals in Wort und Stimmklang erheblich beeinträchtigt, während die rein orchestralen Zwischenspiele zu schöner Wirkung kommen.

Das Buch schrieb Martha *Sills-Fuchs.* Es ist sicherlich aus der gleichen ernsten und verehrenden Einstellung zu seinem Helden heraus geschrieben; aber — es läßt Paracelsus ständig in einer unirdischen Erhabenheit wandeln. Und da es ohnehin mit dem Weggang von Basel einsetzt, so sehen wir ihn überall duldend und kampflos zurücktreten. Das ist um des Bühnenwerkes willen sehr zu bedauern — und es wird dem großem Deutschen nicht einmal gerecht. Denn seine Schriften weisen ihn als einen Feuerkopf aus, der wohl zu streiten wußte, und der in seiner herzhaften Sprache Worte zu schleudern wußte — „saugrob wie Luther", um mit Arno Holz zu reden. Jetzt aber gibt er notwendigerweise die Führung der Handlung an seinen Gegenspieler Dr. Johannes Faust ab, der sich aus unklaren Gründen dem Teufel verschreibt, um Paracelsus an jedem Orte unmöglich zu machen, und der ihn doch am Ende nur vernichtet, um sogleich selber zur Hölle zu fahren — woran sich endlich die Verklärung des Ermordeten schließt.

Was den Tondichter für das Buch begeistert haben mag, ist wahrscheinlich die opernhaft unbekümmerte Weise, in der statt Begründung einfach gegebene Tatsachen hingestellt werden, die raschen Fortschritt erlauben und die überall kraftvolle musikalische Möglichkeiten schaffen, die der Komponist wirksam auszugestalten weiß, so daß schon nach dem ersten Akte der Beifall aufklang.

Die Bremer Oper hatte der Neuheit ausgezeichnete Besetzung und glänzenden Rahmen gegeben. Operndirektor Fritz *Rieger* ließ die Partitur vortrefflich klingen, und Schauspieldirektor Richard *Dornseiff* gestaltete die Szene von ruhiger Würde bis zum brandenden Aufruhr der großen Chorszenen.

So erhielt das Werk eine Wiedergabe, würdig des großen Deutschen und des Rahmens dieser Gaukulturwoche. *Clemens Cunis.*

„Die kluge Wirtin" von Hajo Hinrichs.

Uraufführung in Oldenburg.

Im Rahmen der Gaukulturwoche Weser-Ems 1943 brachte das Staatstheater *Oldenburg* das erste Werk von *Hajo Hinrichs* heraus, dem Sohne des Dichters August Hinrichs. Wie der Vater in Volksstück und Erzählung, so ist auch der Sohn in seiner musikalischen Bestrebung bodenständig und dem gesunden volkhaften Empfinden verhorcht. Er hat sich mit Friedrich *Lindemann* zusammengetan, dem Schöpfer vieler erfolgreicher Romane und Theaterstücke, aus dessen Werk ihm die gleiche Zielsetzung entgegenblickte. Und als junger Tondichter fühlte er sich von einem Jugendwerk Lindemanns besonders angesprochen, das nun, in ein Opernbuch umgewandelt, den Untergrund seiner Musik ergab.

Das Buch ist von dem romantischen Naturempfinden erfüllt, das den Menschen der Landschaft ohne weiteres mit ihren Tieren und Pflanzen eng verwoben nimmt, so daß die Geister des Waldes ins Menschenschicksal eingreifen können und der Mensch ohne Erschrecken ihre Wirksamkeit wahrnimmt, ja voraussetzt. Damit ergibt sich eine märchenhafte Handlung, die sich überall lyrisch verdichtet, die aber nirgends im dramatischen Sinne spannend oder zwangsläufig wird. In richtiger Erkenntnis haben die Autoren ihr Werk daher ein *„heiteres Opernspiel"* genannt.

Aber es geht von dem Buche entzückende Unbefangenheit und Unmittelbarkeit einer naiven Anschauung aus, und das ist für einen Tondichter, der wirklich jung ist, ein unschätzbarer Anknüpfungspunkt. Hajo Hinrichs geht fühlbar von den Bestrebungen der neuen Volksmusik aus. Seine Erfindung stützt sich kräftig auf das alte Volkslied in seiner Neigung zum Moll und zum Dorischen, und sein Satzbild gibt der Melodie entweder ruhig ausklingende Akkorde, die aus dem Tongeschlecht ihren besonderen Reiz ziehen, oder aber eine kontrapunktisch dagegen geführte Linie, die den rhythmischen Gehalt noch unterstreicht. Mit dieser Schlichtheit entsteht ein durchsichtiger Klang, der im großen Orchester bezaubernd wirkt. Überhaupt möchte man die Behandlung der Instrumente fast als das Ursprünglichste und Eigenste bezeichnen. Denn da die Vertonung ausschließlich vom Melodischen ausgeht, so erreicht der Komponist außerordentlich farbige Verwendung des gesamten Apparates, indem er Melodie — oder Gegenstimme — unbekümmert auch vom schweren Blech mitspielen läßt, das wirkt überraschend und bezeichnend, wenn es auch den Singstimmen nicht immer guttut. Und so waren in dieser Hinsicht wohl die Tanzszenen die schönsten Sätze, in denen sich das Melodische, Klangliche und Formale einheitlich bindet. Im übrigen bietet das Buch eine Fülle von musikalischen Möglichkeiten, die der Tondichter hübsch und gegensätzlich ausnutzt, überall mit besonderer Freude zum Grup-

pengesang ausgreifend. Die einzelnen Nummern, durch gesprochenen Dialog getrennt, sind klar gegliedert und oftmals strophisch gebaut, wie man überhaupt an ihnen die Entstehung aus einem vorliegenden Schauspiel deutlich empfindet. Sie wirken als lyrische oder moralisierende Einschiebsel, in deren Versen der Textdichter viel Laune und schöne Form gegeben hat, die auf den jungen Komponisten doppelt anregen mußte.

Man lauscht den Abenteuern des jungen Müllerburschen in der deutschen Märchenwelt und ihrer klugen Wirtin überall mit Vergnügen, auch wenn die Musik den an sich schon lyrischen Text mehr im Sinne der heutigen Kantatenschöpfer von Bresgen bis Twittenhoff ausdeutet und ihrerseits also auch nicht zu dramatischen Entladungen ansteigt. Aber man befindet sich stets in reiner, junger und künstlerischer Sphäre dort, wo die Erneuerung der deutschen Oper schon mehrfach angesetzt ist und wo sie gewiß artgemäß und notwendig erscheint.

So nahm es auch das vollbesetzte Haus und zeichnete das Werk und die vortreffliche Aufführung unter Heinrich *Steiner* mit starkem Beifall aus. *Clemens Cunis.*

Liegnitzer Musiktage.

Wieder haben erfolggesegnete Musiktage — die sechsten ihrer Art — einen ereignisreichen Konzertwinter beschlossen. Sie standen wieder unter der tatfreudigen Leitung des Städt. Musikdirektors Heinrich *Weidinger.* Die Matthäuspassion von Bach unter der sorgfältigen und gewissenhaften Leitung von Kirchenmusikdirektor Otto *Krause* stand mit der Liegnitzer Oratorienvereinigung, dem Städt. Orchester und den ausgewählten Solisten als eine überzeugende, würdige Aufführung am Beginn der Musiktage. Dann erlebte Liegnitz Wilhelm *Kempff* in dem prächtig und durchgeistet gestalteten C-Konzert von Beethoven und im letzten Meisterkonzert den Italiener Leo *Petroni* im glanzvoll gespielten D-Konzert von Mozart. Auch an den heimischen Solisten durfte man seine Freude haben, so an Kurt *Beer,* der mit wohlgeschliffener Technik und ehrlichem Einfühlen das D-Konzert von Paganini bewältigte, an Willy *Ludwig,* der das Concertino für Klarinette von Reißiger mit warmem Ton blies, und an Ilka *Ballies* (Sopran), die mit Kurt *Becker* (Bariton) aus Glatz die Solopartien der Frithjof-Sage von Bruch vor allem im Lyrischen mit großem Wohlklingen sang. Für die Frithjof-Sage waren die vereinigten Männerchöre unter Gerhard *Arlt* mit eingesetzt, die wieder den Beweis bester Diszipliniertheit und gründlicher stimmlicher Schulung erbrachten. Als Gäste von besonderer Kultur: die *Kammermusikvereinigung* der Berliner Philharmoniker mit Brahms und Beethoven. Wieder kamen Gastdirigenten nach Liegnitz. Hermann *Behr* (Breslau) leitete ein Konzert „Beschwingte Musik" — mit Carola Behr als gern gehörte Solistin in Schubert- und Brahms-Liedern — und erschloß die ganze wonnige Schönheit der Frühlingssinfonie von Schumann. Der in Görlitz lebende Emil *Kühnel* dirigierte die Liegniter Erstaufführung seiner „Dramatischen Ouvertüre", des Vorspiels der Oper „Horand und Hilde", die man mit freudiger Bejahung aufnahm.

Das Städt. Orchester war an den Musiktagen von einer besonderen künstlerischen Aktivität. In bester Erinnerung wird bleiben, wie z. B. die Vierte Sinfonie in Es von Bruckner in ihrer farbigen und weitgespannten Romantik aufgeblüht war. Beethovens Erste wurde dann der dankbar und mit frohem Herzen gehörte Schlußakkord der Musiktage. Städt. Musikdirektor Heinrich *Weidinger* hat dem Liegnitzer Konzertwinter von 1942/43 den Ruf eines großen künstlerischen Fortschritts gesichert. *Victor Thiel.*

Oper.

BRESLAU. Wenn eine Aufführung der „Walküre" nur mit Hilfe von vier, des „Tristan" mit drei Gästen zu ermöglichen ist, dann können die kriegsbedingten Schwierigkeiten, mit denen unsere Oper zu kämpfen hat, kaum klarer in Erscheinung treten. Andererseit wird mit der Überwindung solcher Hindernisse das Verantwortungsgefühl Wagners Werk gegenüber umsomehr betont. Sie konnten auch dem zielsicheren Streben unseres Generalintendanten *Schlenck* nicht Einhalt gebieten, der auf weite Sicht hin sämtliche Werke Wagners neu inszenieren will und mit den „Meistersingern", deren Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen von Benno von Arent angefertigt wurden, sogleich einen glanzvollen Höhepunkt erreichte. Eingedenk ihrer besonderen Strauß-Tradition brachte unsere Oper als dritte Bühne das *„Capriccio"* zu erfolgreicher Erstaufführung. *Arthur Schmidt.*

BUKAREST. An der Spitze der Bukarester Staatsoper steht der bekannte rumänische Musiker und Komponist *Tiberiu Brediceanu.* Das Bestreben der Opernleitung ging bei der Gestaltung des Spielplans naturgemäß von dem Grundsatz aus, in erster Reihe Werke rumänischer Komponisten herauszustellen.

Besonderen Eindruck hinterließ die einaktige Oper *„Die erleuchtete Woche"* von Nicolae *Branzeu,* die auf einem von Constantin Pavel bearbeiteten Einakter von M. Saulescu beruht. Das düstere, z. T. mystisch umwobene Geschehnis gab dem jungen Komponisten Anlaß, eine von starker innerer Dramatik erfüllte Musik zu schreiben, in der vornehmlich die Seelenkämpfe der Mutter ergreifenden Ausdruck gefunden haben. Trotz des unleugbaren Wagner-Vorbildes wußte Branzeu dem Werk eine eigene Note zu geben. Mit Geschick verarbeitet er rumänische Volks- und Kirchenweisen als Motive und gibt der Oper einen schönen, auf byzantinischen Choralmelodien aufgebauten versöhnenden und erlösenden Ausklang. Der Komponist war seinem Werk selbst ein hervorragender Dirigent.

Starken Beifall fand auch das Ballett *„Demoiselle Mariutza"* von *Mihail Jora,* das zu Beginn der Spielzeit aufgeführt wurde. Das von Apriliana Medianu geschriebene humorvolle Szenarium schildert den Sieg der mit den 48er Freiheitsideen aus Paris nach Bukarest zurückkehrenden Studenten, nach ihrem Gruß die Bonjouristen genannt. Mihail Jora schrieb dazu eine geistvolle, von einem leicht spöttischen Unterton getragene Musik, die das damalige noch stark patriarchalisch-orientalische Leben Bukarests und den Einbruch der westlichen Moderne um 1850 dem Zuhörer vorzaubert und rumänische Volksweisen, türkische Märsche, die Marseillaise und den Wiener Walzer mit einer am französischen Impressionismus geschulten Orchestertechnik gewandt zu einem Ganzen vereint. Die erste Solotänzerin

der Bukarester Staatsoper Floria *Capsali* gab dem Werk eine überaus beschwingte und wirkungsvolle choreographische Gestaltung.

Als letztes rumänisches Werk wurde schließlich gegen Ende der Spielzeit das Ballett *„Priculiciul“* („Der Werwolf“) von *Zeno Vancea* aus der Taufe gehoben, worin der Komponist die Geschichte der Übertölpelung eines in der Maske des Werwolfs Unfug treibenden Bauern mit rumänischen Volkstänzen untermalt. — Neben diesen rumänischen Erstaufführungen umfaßte der Spielplan noch einige Werke rumänischer Komponisten, vor allem die Opern *„Napasta“* („Das Verhängnis“) von Sabin *Dragoiu*, dem Rektor der Musikhochschule in Temeschburg, sowie „Alexandru Lapusneanu“ (Name eines tyrannischen Moldaufürsten des Mittelalters) und das Märchenspiel *„Capra cu trei iezi“* („Die Ziege mit den drei Zicklein“) von dem moldauischen Komponisten Alexandru *Zirra*, ferner das Singspiel „La seceris“ („Das Erntefest“) von Tiberiu *Brediceanu*.

Der übrige Spielplan brachte an Erstaufführungen für Bukarest *Glucks* „Maienkönigin“, *Flotows* „Martha“, *Kienzls* „Evangelimann“ und das Ballett „Don Morte“ von Willckens, ferner an Neueinstudierungen *Mozart* „Don Juan“, *Wagners* „Lohengrin“, *Verdis* „Othello“, *Puccinis* „Manon“ und *Massenets* „Werther“, während aus dem ständigen Repertoire in dieser Spielzeit vor allem „Figaros Hochzeit“, „Rigoletto“, „Der Barbier von Sevilla“, „Tosca“ und „Lucia“ sowie die „Fledermaus“ wiederholt aufgeführt wurden.

Alfred Coulin.

DANZIG. Trotz den wachsenden Kriegserschwernissen hat sich die Oper auf der Höhe der letzten Jahre halten können. Bei dem andauernd starken Besuch konnte mehr auf gründliche Vorbereitung als auf raschen Wechsel Wert gelegt werden. So brachte Karl *Tutein* eine Reihe von Repertoireopern in sauberen Aufführungen heraus. Besonders lange konnte sich „Figaros Hochzeit“ in der Inszenierung Kurt *Barrés*, mit der liebreizenden Gräfin Hildegard *Ostkamp-Blumers*, der wendigen Susanne Änne *Pfirschingers* und dem kultiviert singenden Alexander *Kolo* auf dem Spielplan halten. In „Othello“, „Aida“ und in „Carmen“ (mit der vortrefflichen Erica *Koch* in der Titelrolle) stand nocheinmal vor seinem Scheiden der nach Breslau verpflichtete Heldentenor Heinz *Kraayvanger* in seinen besten Partien im Mittelpunkt. Mit ihm alternierte Hans *Rockstroh*. Neben dem heimischen Vertreter (Waldemar *Bitzer*) hinterließen als Holländer Karl *Kronenberg* und als Rigoletto Hans *Wocke* nachhaltigere Eindrücke. Eine Neuaufführung von Janaceks *„Jenufa“* erwies wiederum die mehr den Elementen der Volksmusik als dem originellen musikdramatischen Sprechgesang zu dankende Lebenskraft dieser Oper. Kurz vor Torschluß kam noch Sutermeisters *„Zauberinsel“* in einer schönen Aufführung unter Tuteins Leitung und der über der Märchenphantastik vor dem Opernhaften sich nicht scheuenden Regie Fritz *Settgasts* heraus. Endlich wieder eine Oper, von der sich nicht nur ein kleiner Kreis von Kennern, sondern dank ihrer Sinnfälligkeit und ihrer stellenweise fast „allzu leicht“ in die Ohren fallenden Melodik auch das breite Publikum angesprochen fühlt! Auch hier wurde sie mit ungewöhnlich großer Wärme aufgenommen.

Heinz Heß.

HEILBRONN. Eine interessante Ausgrabung erlebte man im Stadttheater Heilbronn. Die beiden schwäbischen Dichterfreunde *Ludwig Uhland* und *Justinus Kerner* haben im Jahre 1809 zusammen eine „Posse in zwei Akten“ gedichtet, der sie den Titel *„Die Bärenritter“* gaben, eine kleine amüsante Harmlosigkeit, in der wir erfahren, wie zwei Maulhelden ausziehen, einen Bären zu jagen, bewaffnet bis an die Zähne, und wie ihr Maulheldentum von einem jungen wackeren Ritter verulkt und zunichte gemacht wird, der sich damit die Hand seiner Geliebten erobert. Schon der ganzen Ablage nach war klar, daß die beiden Dichter sich dieses Stück vertont vorgestellt hatten, war doch Uhland die Rolle des Liederdichters, Kerner die des ulkigen Textes zugefallen. Sie haben auch lange nach einem Komponisten gesucht und ihn schließlich in einem Manne des Kernerkreises gefunden, in Friedrich Knapp. Aber Stück und Vertonung brachten es zu keiner Aufführung. — Nun hat man in Heilbronn das Stücklein ausgegraben, der Spielleiter Hans *Viehweg* hat es überarbeitet und der Jenaer Komponist Heinrich *Funk* dazu eine reizende, überaus wirksame Musik geschrieben.

Diese Musik zeigt, daß der Komponist von der Kammermusik herkommt (Funk hat Werke solcher Art geschrieben, er ist auch als Musikpädagoge und Komponist von Liedern und Chören sowie für den Funk bekannt), sie ist melodiös und versteht es, die einzelnen Personen und Situationen einprägsam zu apostrophieren. Namentlich ein Vorspiel zum 2. Akte ist bemerkenswert.

Sie unterstützte dies auf Art der opera buffa gedachte und auch inszenierte kleine Werklein, das sich so fast der komischen Oper näherte. Der Spielleiter wußte eine kleine Schar von Schauspielern, die auch als Sänger wacker ihre Pflicht taten, witzig und einfallreich zu führen, sodaß der Abend zu einem vollen Erfolge wurde.

Hans Franke.

KÖNIGSBERG / Pr. Die Kunstpflege im Königsberger Opernhaus war auch im vergangenen Winter außerordentlich rege und die Teilnahme des Publikums stark. An Neuinszenierungen sind außer Wagners „Walküre“ unter der Leitung unseres Wagner-Spezialisten Staats-KM Wilhelm Franz *Reuß*, in der feinfühligen szenischen Betreuung des Intendanten Max *Spilcker* (der bekanntlich inzwischen nach Wiesbaden berufen wurde), mit den Bühnenbildern Prof. *Wahnkes* (Dresden) hauptsächlich zu nennen: Rossinis „Angelina“ in der einfallsreichen Regie Dr. Günther *Rennerts* und die Königsberger Erstaufführung von Giordanos *„Andre Chenier“*. Auch hier führte Rennert die Regie, die ihm mit dem Hintergrund der französischen Revolution reizvolle Aufgaben bot. Der musikalische Teil lag bei KM Henry *Thiel* ebenfalls in besten Händen. Am Schluß der Spielzeit kam noch Smetanas „Verkaufte Braut“ in einer reizend beschwingten Neuinszenierung. So manche Einstudierung der vorigen Spielzeit bewährte auch in der neuen kraftvolles Leben.

Otto Besch.

Berliner Konzerte.

Mancher Leser unserer Gemeinschaftszeitschrift wird erstaunt sein über die ausführliche Berücksichtigung des Berliner Konzertlebens. Deshalb soll darauf hingewiesen werden, daß die „Allgemeine Musikzeitung“ diese Sparte besonders ausgebaut hatte, so daß man kaum eine Veranstal-

tung ausließ und daß auch „Die Musik“ über eine ständig größer werdende Zahl von Konzerten berichtete, seit die Tagespresse infolge zunehmenden Raummangels und Fehlens von Fachmitarbeitern nur sehr lückenhaft Konzerte würdigte. Die Reichshauptstadt hat nun einmal seit langer Zeit eine Sonderstellung im europäischen Musikleben errungen. Sie ist auch hier zum Schaufenster Europas geworden. Mag es also schon für die „Arrivierten“ nicht unwesentlich sein, wie ihre Berliner Veranstaltungen aufgenommen werden, so ist es unter Umständen für die neu Hinzukommenden von entscheidender Bedeutung, welchen Widerhall das Berliner Auftreten findet. Daher bemühen wir uns um weitgehende Einbeziehung, obwohl Vollständigkeit auch wiederum aus Raum- und andern Gründen nicht erreicht werden kann.

*

Bei *Furtwängler* klang die Spielzeit erst Ende Juni mit dem traditionellen *Beethovenabend* aus, der infolge Erkrankung des Meisterdirigenten um einige Monate verschoben werden mußte. 4. Sinfonie, Coriolan-Ouvertüre und die Fünfte wurden von den Berliner Philharmonikern, die gerade von Spanien und Portugal zurückgekehrt waren, mit einer Besessenheit gespielt, die sich nur unter Furtwänglers Führung in diesem Ausmaße ergibt. Einzelheiten wichen zugunsten der Wirkung vom strengen Partiturtext ab, aber wer wird deshalb mit Furtwängler rechten! Es gibt heute im Konzertsaal keinen Musiker, der uns stärker aufzuwühlen vermag.

Von den vielen Veranstaltungen nur einige in Auswahl. Ein Kammerkonzert der Staatsoper unter der Leitung von Georg *Kniestädt* brachte eine köstliche konzertante Sinfonie für 7 Soloinstrumente und Kammerorchester von Karl *Stamitz,* die für unser Ohr sehr in die Nähe Mozarts rückte. Welche Lebenskraft steckt in vielen dieser Meisterwerke, die niemand kennt! Die Künstler der Staatskapelle boten durchweg Spitzenleistungen. — Die 2. Sinfonie von Max *Trapp* kam unter Hermann *Abendroth* mit den Berliner Philharmonikern in einer Neufassung heraus, die vor allem eine Vereinfachung der ursprünglichen Riesenbesetzung enthält. Die Sinfonie fand vor 20 Jahren eine sensationelle Aufnahme und mit einem Schlage galt Trapp als eine unserer großen Hoffnungen. Heute haben wir bereits Abstand zu dem Werk gewonnen, das in seiner Klangfülle Richard Strauß verbunden und auf klar geprägter melodischer Erfindung aufgebaut ist. Gerhard *Taschner* spielte geigerisch besessen das Beethovenkonzert.

Zum Grieg-Geburtstag widmete der Pianist Birger *Hammer* seinem Landsmann einen Klavierabend, dessen Höhepunkte eine Folge norwegischer Bauerntänze und die Ballade in Form von Variationen waren. — Günther *Ramin* am Cembalo bedeutet gesunden Zusammenklang von höchster Virtuosität und bestem Musikantentum. Ein Solowerk von J. L. Krebs und dann das Zusammenspiel mit der Gambe von Sylvia *Grümmer* ließen alte Musik lebendig erstehen.

Der neue Operndirektor des Deutschen Opernhauses Hans *Schmidt-Isserstedt* wurde bei seinem Antrittskonzert in der Philharmonie von den Berlinern stürmisch gefeiert. Das Orchester des Deutschen Opernhauses war in seiner Hand ein hochwertiges Werkzeug. Schmidt-Isserstedt zeichnet sich am Pult durch unbedingte Klarheit aus. So gegensätzliche Werke wie Beethovens 2. Sinfonie und „Macbeth“ von Richard Strauß wurden in ihrer Eigenart vortrefflich erfaßt. Wolfg. *Schneiderhan* stellte mit Mozarts A-dur-Konzert sein Format als Geiger erneut unter Beweis. — Kammermusik in der Vollendung war ein Abend, den Edwin *Fischer-Kulenkampff-Mainardi* in der Philharmonie bestritten. Brahms, Beethoven, Schubert folgten aufeinander. Es ist nur widersinnig, daß man eine die intime Besetzung des Klaviertrios in den größten Saal Berlins verpflanzt. — Branka *Musulin* fand mit ihrem Klavierabend wieder starken Widerhall. Kraftvoll und gesund meistert sie auch schwierigste Aufgaben (Schubert a-moll-Sonate), belebt sie das spielerische Figurenwerk Scarlattis, während der Bachvortrag noch Vertiefung verträgt. Mit Chorwerken von Brahms bestritt die *Singgemeinschaft Rudolf Lamy* einen eindrucksvollen Abend zum 110. Geburtstag des Meisters. Die durchweg achtbaren Leistungen gipfelten in den Gesängen für Frauenchor mit Begleitung von 2 Hörnern und Harfe.

Herbert Gerigk.

Der Pianist Helmut *Roloff* spielte mit sicherem technischem Können *zeitgenössische deutsche Klaviermusik.* Max *Trapp* eröffnete mit der spielerisch-bewegten, durch einen recht gehaltvollen Mittelsatz ausgezeichneten a-moll-Sonatine op. 25 eindrucksvoll die Vortragsfolge, die neben den bereits gewürdigten Klavierstücken op. 22 von Fritz von *Borries* die originellen und lebendig empfundenen Studien „Rondo und Geschwindmarsch aus den Tanzvariationen für Klavier“ von Paul *Höffer,* fünf unbeschwert-unterhaltsame Tanzweisen von Ernst *Pepping,* die „Spinettmusik“ (mit freudigem A-dur-Schluß) von R. *Wagner-Régeny,* einen knapp geformten Tanz von Gottfried von *Einem* und zum Abschluß das freundlich-ansprechende „Rondo nach schwäbischen Volkstänzen“ von Wolfgang *Fortner* enthielt. Abzulehnen ist die Wahl des allzu schmissigen, unserem deutschen Musikempfinden zuwiderlaufenden Klangexperiments der Sonatine op. 14 Nr. 2 des Vierteljuden Boris *Blacher.*

Ein Kompositionsabend von *Fried Walter* im Charlottenburger Schloß, der mit *Aufführungen* von Liedern, Balladen und Kammermusik aufwartete, zeigte ein gewandt und lebendig bemühtes Können, das hinsichtlich der Einfälle und ihrer Durchformung aber noch nicht in vollem Maße den liedgemäßen und kammermusikalischen Erfordernissen gerecht wird. Den mit dem Bühnenwerk „Andreas Wolfius“ erfolgreich als Opernkomponist hervorgetretenen Tonsetzer möchte man vor allem noch eine Vertiefung der seelischen Ausdruckswerte wünschen. Die Sopranistin Bep *Walter,* die mit ihren allzu harten und offenen Fortetönen in der Höhe den Anforderungen des Konzertgesanges noch nicht zu entsprechen vermag, der Tenor A. F. *Buschmann,* Liselotte *Weiske* (Violine), Dora *Wagner* (Harfe) und R. *Jauch* (Bratsche) und der mehr solistisch-kraftbetont als feinfühlig-begleitend mitwirkende Komponist setzten sich mit hingebendem Bemühen für die Wiedergabe der schwierigen und oft problematischen Werke ein.

Im Auslandspresseklub bot Conrad *Hansen* eindrucksvolle Proben seiner leidenschaftlich-kraftvollen, auf monumentale Wirkungen bedachten Klavierkunst, die in Schumanns „Davidsbündler“-Tänzen und in Werken von Schubert und Chopin glanzvoll zur Geltung kam.

Eugen *Jochum* und die Philharmoniker hörte man mit der für den jungen, anwesenden Komponisten Jan *Koetsier* erfolgreichen Erstaufführung einer *„Sinfonischen Musik“*, die den sinfonischen Gedanken in einsätziger Form eigengeprägt

und mit beachtlicher Instrumentationskunst behandelt und als kraftvoll-musikantische Talentprobe Beachtung verdient. Als überlegene und ungewöhnlich begabte Solistin des schwierigen Violinkonzerts von Sibelius, das Jochum und die prachtvoll sich einfühlenden Philharmoniker meisterlich begleiteten, wurde Guila *Bustabo* mit Recht stürmisch gefeiert. — Die letzte Veranstaltung der „Konzerte junger Künstler" galt dem Streben der beiden jungen Künstlerinnen Hildegard *Mayerweg* (Rom) und Cläre *Langer* (Kattowitz), einer mit einem reizvollen und beweglichen Sopran begabten, musikalisch bemerkenswert sicheren Sängerin, die vor allem als Opernsoubrette und im Vortrag anmutig-humorvoller Lieder noch Treffliches leisten wird, und einer fortgeschrittenen, bereits sehr tüchtigen Pianistin von zuverlässiger Technik.

Zu Ehren des siebzigjährigen Hugo *Rasch* fand auf Einladung der Fachschaft Komponisten in der Reich.musikkammer in den Räumen der KddK. ein Konzert statt, das dem reichhaltigen Liedschaffen des Jubilars gewidmet war. In den zehn Jahren seiner unermüdlichen Arbeit für die Fachschaft Komponisten hat sich Hugo Rasch durch die seit sieben Jahren planmäßig ausgebauten Konzerte zur Pflege der zeitgenössischen Kammermusik, in denen bisher 215 Komponisten mit 517 Kompositionen aufgeführt wurden, besondere Verdienste erworben. Die treffliche Auswahl aus dem Liedwerk Hugo Raschs, für die sich zur Meisterbegleitung Michael *Raucheisen*, Tiana *Lemnitz*, Willi *Domgraf-Faßbaender* und Helmut *Neugebauer* mit überlegener Vortragskunst einsetzten, fand mit ihrer melodiebetonten Deklamation, ihrer reizvollen Harmonik und ihrer schlichten Ausdruckskraft den lebhaften Beifall der zahlreichen Hörer.

Die vor kurzem gegründete *Deutsch-Rumänische Gesellschaft* hatte in dem neuen, schönen und würdigen Heim in Dahlem zu ihrem ersten Hauskonzert eingeladen, das auch der kgl. rumänische Geschäftsträger in Berlin, Gesandter *Stanescu*, mit seinem Besuch beehrte. Das von Professor *Theodorescu* geführte, an den übrigen Pulten mit den Herren *Jelescu*, *Radulescu* und *Fotino* besetzte ausgezeichnete rumänische Streichquartett bot mit dem beschwingten und ausdrucksvollen Vortrag des gehaltvollen, harmonisch kühnen Streichquartetts opus 9 des jetzigen Konservatoriumsdirektors in Bukarest, M. *Jora*, und der bewundernswert einfühlsamen Wiedergabe eines Mozartquartetts begeisternde Proben seiner meisterlichen Kammerkunst. — Im Aufgabenbereich der Truppenbetreuung der SS. veranstaltete das *SS.-Hauptamt* mit dem NS.-Symphonieorchester aus München ein mit sehr anspruchsvollen Werken aufwartendes Sonderkonzert in der Philharmonie. Unter der kundigen und anfeuernden Leitung von Erich *Kloß* bestätigte das oft bewährte Orchester mit den virtuos gekonnten Verdi-Variationen von Robert *Heger* und der 4. Brahmssinfonie erneut seine ausgezeichneten Fähigkeiten. Emmy *Braun* fügte sich als Solistin des G-dur-Klavierkonzerts von Beethoven trefflich in den Rahmen des erfolgreichen Abends ein. — In der Singakademie warb Corry *Nera-Lothar*, die ihren klaren Sopran sicher und ausdrucksvoll beherrscht, mit bestem Gelingen für eine Folge zeitgenössischer Liedkunst. Neben den reizvoll-anmutigen „Toskanischen Liebesliedern" von E. *Wolf-Ferrari* und Gesängen von Richard *Strauß* hörte man als fesselnde *Uraufführung* sechs Altdeutsche Lieder von *Mark Lothar*, der — von dem weltanschaulich völlig unzeitgemäßen Text des zweiten Liedes abgesehen — in diesem mit beachtlichem Können geformten Zyklus recht eindrucksvolle Proben einer freundlichen und ansprechenden Lyrik gibt.

Für den erkrankten rumänischen Dirigenten *Georgescu*, der ein Konzert der Philharmoniker leiten sollte, war Richard *Kraus* eingesprungen; mit bewundernswerter Einfühlung und Sicherheit führte der mit den hervorragend mitgehenden Philharmonikern bereits vertraute Gast aus Halle die vorgesehene Vortragsfolge durch, die mit der unbeschwert-schwungvollen, von rumänischem Volksgut angeregten Rumänischen Rhapsodie A-dur von Enesco wirkungsvoll eröffnet und von der sehr klar wiedergegebenen 1. Brahmssinfonie beschlossen wurde. Meisterlich Ludwig *Hoelscher* mit dem Cellokonzert von Schumann! — Im 3. Beethovenkonzert des Städtischen Orchesters entfaltete Max *Strub* im Violinkonzert seine große, reife Geigenkunst begeisternd. In engster Werkverbundenheit musizierte Fritz *Zaun* mit seinem verdienten Orchester die „Fidelio"-Ouvertüre und die 5. Sinfonie als mitreißende Rahmenwerke. — Im Bachsaal hörte man Mary *Hannikainen* mit einer ansprechenden und trefflich geschulten, zwischen Sopran und Mezzosopran einzuordnenden Stimme. Zur vollendeten Begleitung Michael *Raucheisens* gab es neben Schubert, Reger, Kilpinen, Sibelius Proben einer freundlichen, mitunter Schumann verpflichteten Lyrik von Peter Heise. — Mit löblicher Einsatzbereitschaft für das zeitgenössische Schaffen hatte Kurt *Schubert* die Uraufführung der vier Klavierstücke opus 22 von Fritz *von Borries* übernommen, die als wohlgekonnte technische und klangliche Studien auf der Grundlage einer eigenwillig-dissonanten Harmonik reizvolle Einzelzüge aufweisen. Kurt Schubert erwies sich wieder als bewährter, technisch-brillanter Spieler.

In der Philharmonie gab Karl *Gerbert* einen Bruckner-Morgen. Mit einem eigens zusammengestellten, tüchtigen Sinfonieorchester, den wirkungsvollen Gesangssolisten Aenny *Siben*, Dorothee *Neumann-Winkler*, Gustav *Rödin* und Nikolaus *Sahajda*, und einer aus dem Städtischen Chor Potsdam, dem Potsdamer Männergesangverein und dem Chor des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka gebildeten, hingebungsvoll singenden Chorgemeinschaft konnte der Dirigent mit Klarheit und zuverlässiger Werkkenntnis zwei so anspruchsvollen Werken wie der 3. Sinfonie und dem glanzvollen „Te Deum" eine würdige und liebevolle Aufführung bereiten. — Die Finnin Aune *Antti*, die ihrem schönen, hell strahlenden Sopran alle Feinheiten tief erfühlter und erlebter Ausdrucksgestaltung zu geben vermag, feierte in Gesängen von Händel, Beethoven, Brahms, R. Strauß und in Werken ihrer Landsleute Kuula, Sibelius und Kilpinen neue Triumphe. — Der Cello-Abend von Chrystja *Kolessa* im Beethovensaal, der zur sicher angepaßten Begleitung Gerhart *Puchelts* zum Teil seltene Werke von Respighi, Beethoven, Brahms, Boccherini, Granados und Dvorak vermittelte, bestätigte aufs neue das bedeutende, durch sicherste technische Beherrschung, sehr schöne Tongebung und feinsinnige Werkdeutung ausgezeichnete Können der jungen Cellistin.

In der Philharmonie wurde das Sonderkonzert der *Wiener Philharmoniker* zu einem künstlerischen Ereignis. Die Tradition höchster deutscher Musikkultur von Haydn bis Bruckner lebt in diesem herrlichen Orchester fort, das den Geist

und den Ruhm der Musikstadt Wien weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinausträgt. Die mitreißend musikantische Hingabe jedes einzelnen Spielers und die begeisternde Schönheit des beseelten, bei aller Weichheit doch prachtvoll großen Streicherklangs, dem die unübertrefflich edlen Holz- und Blechbläser an Ausdruckskraft ebenbürtig zur Seite stehen, ließ Wilhelm *Furtwängler* als überragender Meister dieses feinfühligen Instruments im idealem Zusammenwirken zur letzten Entfaltung gelangen. Die vielgerühmte Orchesterkultur erwuchs in der Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ von Hans Pfitzner, in Schuberts „Unvollendeter“ und in der wahrhaft aufwühlend musizierten „Eroica“ von Beethoven zu der Höhe absoluter Vollendung. Der stürmische Beifall wurde durch die zwar stilistisch kühne, hier aber durchaus mögliche Zugabe des mit allen Reizen Wiener Musikantentums gespielten „Kaiserwalzer“ von Joh. Strauß reich belohnt. *Erwin Völsing.*

Der Oratorienverein brachte, von seinem altbewährten Leiter MD Joh. *Stehmann* sicher und ruhig geleitet, Haydns *„Jahreszeiten“* mit chorischer Disziplin und Sicherheit besonders in den Fugen und anspruchsvolleren Chorsätzen. Neben beiden Solisten Erich *Zimmermann* und Kurt *Wichmann* begeisterte besonders Lore *Hoffmann* durch das Schmiegsame und Tragende ihres hellen Soprans.

In der Philharmonie fügte das *Kölner Kammerorchester* sich ein weiteres Ruhmesblatt bei durch eine sehr eindrucksvolle Aufführung der *„Kunst der Fuge“* Bachs in der Bearbeitung der Urfassung durch Erich *Kraack*, der zugleich als stilsicherer Leiter dies wunderbare Ensemble leitete, das sich den Musiziergeist seines früheren Beseelers Hermann Abendroth zu bewahren wußte. — Im Bachsaal bewiesen drei blinde Musiker, welch hohes Künstlertum trotz allem von ihnen erreicht werden konnte. Virtuos geigte Maximilian *Hennig* zwei Konzertsätze Dvoraks und die Corellivariationen Tartinis, zeigte sondere besondere Stärke aber in der Bewältigung all der Griffbrett- und Bogenschwierigkeiten der 24. Paganini-Caprice. Seinen in Atem, Treffsicherheit und lyrischen Ausdruck gleichgut durchgebildeten Tenor bewies Alfred *Stoeckel* an Schubert- und Straußliedern, von Franz *Bollon* begleitet. Ein nicht minder aus dem Innersten beseeltes Musizieren bot Adolf *Weiß* mit Klavierwerken Beethovens und Brahms wie Regers, selbst in verwegener Sprungtechnik sicher und gestaltet.

Das *Eckardt-Quartett* errang einen wohlverdienten Erfolg mit den Streichquartetten von Dvorak und Mozart, zu dessen A-dur-Quartett sich noch Prof. Gustav *Scheck* mit seiner Flöte gesellte. Alle fünf Künstler setzten sich für die Uraufführung eines Quintetts von H. *Lange* ein, das formsicher und handwerklich gut aufgebaut ist, im Melodischen aber noch kein genügendes Gegengewicht zu der stark, fast obstinat betonten Rhythmik (besonders der Ecksätze) aufbrachte. —

Die NSG „Kraft durch Freude“ Gau Berlin beging den 70. Geburtstag Max *Regers* mit einer Gedächtnisfeier in der Staatl. Hochschule. Prof. Heinrich *Boell* umrahmte das Ganze mit Orgelwerken, der gewaltigen Bach-Fuge u. a., während das *Fehse-Quartett* des unvergänglichen Meisters E-dur-Quartett rein und beseelt zu Gehör brachte. Prof. Fritz Stein sprach über die seit Regers allzufühem Tode (1916) mächtig und stetig anwachsende Bedeutung und Anerkennung seines Gesamtschaffens, von dem der Abend einen gutgewählten Querschnitt bot. In ihm brachte Henny *Wolff* sein Liedschaffen würdig zur Geltung, am Flügel umsichtig begleitet von Sebastian Peschko.

Edelste Guitarrenkunst bot der spanische Meister Sanchez *Granada* in der Singakademie. Seine hohe Klangkultur kam den erwählten Menuetten, Gavotten und Liedern Sors (eines Zeitgenossen Schuberts), Bachs und Mozarts zugute, wie auch Grieg und den Zeitgenossen Albeniz und Sanchez Granada selbst.

In einem Konzert der Gemeinschaft junger Musiker setzte sich Hans Beltz mit dem lyrisch ausdrucksbetonten Geiger Rudolf *Schulz* für *Kommas* Sonate, mit dem klangvollen Cello Walter *Lutz'* für Kurt *Hessenbergs* noch eindrucksvolleres op. 23 erfolgreich ein, das überzeugendes Pathos entwickelte, wenn auch schon im Rahmen neuzeitlicher Haltung und Tonsprache. Karl Michael Komma dagegen baut seine vier Sätze lediglich aus dem Musikantischen seiner sudetendeutschen Heimat gesund und kraftvoll-schlicht auf. Beide dankbar aufgenommenen Neuheiten wurden durch Trios von Mozart und Beethoven umrahmt.

Karin *Bünte-Ohlsen* sang in der Singakademie mit vollentwickelter, dunkeltöniger und ansprechend timbrierter Stimme sehr ausdrucksvoll je fünf Robert Franz-, Schubert- und Brahmslieder mit weiteren Zigeunerliedern, deren Haltung so erlebt nordisch war, daß man gern jene Paprikawürze vermißte, die ja Brahms selbst nicht eigentlich wollte. So rundete sich der Abend zu sicher festgehaltener Grundstimmung, zu der auch die Begleitung Prof. Ch. Büntes viel beitrug.

Den Schumannsaal füllten Freunde selten gehörter Klavierduos, um dem schönen Zusammenwirken von *Lore* und *Heidi Walterspiel* zu lauschen. In schwesterlicher Einstimmung bis auf die kleinste Schattierung und Feinheit kammermusikalischen Ausdrucks brachten sie Werke von Mozart, Schubert und Reger. —

Die ideale Zweisamkeit Elly *Ney*—Ludwig *Hölscher* füllte den Beethovensaal zu beiden Konzerten, die *Beethovens* sämtliche fünf Cellosonaten und drei Variations-Duette unvergleichlich boten.

In der Singakademie errang sich die Geigerin Helene *Mikulaschek* nach langsamem Erwarmen sicher und überzeugend mit der Cäsar Frank-Sonate eine Gemeinde. Gerhard *Puchelt* begleitete stilsicher die Sonaten von Porpora, Sibelius und Beethoven, bei denen die Violinistin hohes technisches Können und sich bald freispielende Gestaltungskraft bewies. — Helene *Grell* sang mit guter Aussprache und feinem Stilgefühl Lieder von R. Strauß, Hugo Wolf, Armin Knab und Sibelius zur Begleitung Ferdinand Leitners, wobei auch die Proben des finnischen Komponisten wirksamst zur Geltung kamen. — Elisabeth *Eiche* entwickelte klar drei Präludien und Fugen aus Bachs „Wohltemperierten Klavier“, erprobte sich mit Erfolg an Beethovens As-dur-Sonate und überzeugte besonders in Schumanns Kinderszenen und bei Chopin. — Mit dem *Dresdner Kreuzchor* setzte sich Kreuzkantor Prof. Rudolf *Mauersberger* für Ernst *Peppings* Liederkreis „Der Wagen“ (nach Josef Weinheber) ein, ohne diesem neuerungssüchtigen Chorsatz zu überzeugendem Erfolg helfen zu können. Weinhebers Sprachmusik und Peppings seltsame Vertonung stellten gleich eine ganze Zahl von Problemen zur Diskussion.

Ilse *Petersen* sang im Beethovensaal eine reiche und feinwertende Auswahl von Hugo Wolfliedern. Tiefes Einfühlen, unterstützt durch gute techni-

sche Durchbildung gewährleistete den Erfolg, Michael Raucheisen am Flügel. — Leonore *Predöhl* sang, unterstützt von GMD Heinrich *Steiner* außer Reger, Hugo Wolf und Richard Strauß zwei Uraufführungsgruppen: recht glückliche, neuere Lieder von Richard *Winzer* sowie Lieder Siegfried *Burgstallers*, die auch durch ihre Textwahl auffielen. — Im Schumannsaal stellte sich Kurt *Poch* mit Liedern von Schubert bis zu Wolf-Ferrari und Paul Graener erfolgreich vor, obwohl sich manchmal der Wunsch regt, der junge Sänger möge auch durch physische Entwickelung all das mitbekommen, was der Weg zum Erfolg fordert. Kosti *Vehanen* begleitete am Flügel sicher und überlegen-führend.

Das Städtische Orchester leitete seine Sommerkonzerte im auch akustisch recht befriedigenden Naturtheater Friedrichshagen schwungvoll mit Webers Euryanthe-Ouvertüre ein. GMD Hermann *Stange* wußte den „Römischen Brunnen" von O. Respighi mit ihren tonmalerischen Feinheiten gerecht zu werden, wie dem Feuer des „Don Juan" bei Richard Strauß, während Dvoraks „Scherzo capriccioso" vielleicht noch mehr Geschmeidigkeit und tänzerische Anmut vertragen hätte. — Das Bläserquintett Mau-Rast-Knobel-Hübner-Weber setzte sich mit vollem Gelingen für die frische Suite „Aus Litauen" von Max *Laurischkus* ein.

Auf dem originalen Hammerflügel (von 1742) und mit dem Violinbogen der Staatlichen Instrumentensammlung musizierten Fritz *Neumeyer* und Jost *Raba* an zwei Abenden im Eosandersaal alle zehn Mozartsonaten in vorbildlicher Stilreinheit und musikalischer Frische, wobei die kammermusikalischen Vorzüge solcher Hammerflügel (Mozart selbst allerdings bevorzugte die von Stein) so überzeugten, daß ihre Verunglimpfung durch Voltaire, der dem „königlichen Cembalo" den Vorzug gab, durchaus widerlegt wurde. — Die DAF. konnte mit einem dankbar bejubelten Konzert des Stabsmusikkorps des ϟϟ-Führungshauptamts unter der klargeprägten Leitung ϟϟ-Obersturmführers Franz *Schmidt* ihre erfolgreichen Konzertreihen der letzten sieben Monate abschließen, in denen 114 Konzerte 150 000 Musikfreudigen ernste wie heitere Musik durch erste Künstler brachte. In diesem Abschlußkonzert sang Peter Anders Mozartarien, dazu einiges von Puccini.

Höhepunkt des Kammermusikkonzerts der Preußischen Akademie der Künste in der Singakademie war das 3. Streichquartett Hugo *Kauns*, das zu seinem 80. Geburtstag durch das *Kalki-Quartett* würdig und mit all den feinen Ülergängen und Klangmischungen wiedergegeben wurde, die seine reife Kunst kennzeichnen. Zum fesselnd geformten Sextett Otto *Wittenbechers* (Musikhochschule Leipzig), der persönlich danken konnte, wirkten noch Baß, Klarinette, Fagott und Horn (Staatskapelle) in eindrucksvoller Geschlossenheit mit. Mit weniger Erfolg setzten sich vier Klarinetten für ein Divertimento des jungen Wieners Alfred *Uhl* ein, dessen Linienzeichnung noch keineswegs für die Selbstaufgabe bunterer Farbwerte im Instrumentarium entschädigen konnte. — Im Schumannsaal spielte Felicitas *Kukuck* (am Flügel, auch Blockflöte) 7 eigene Kompositionen mit fünf Mitwirkenden: Prof. Gustav Scheck begleitete auf der Flöte drei schlichte Lieder (nach Bruno Goetz), von Margarethe *von Winterfeldt* in Uraufführung gesungen. Irmgardt *Veidt-Zöllkau* spielte die Bratschenvariationen und begleitete die Sopranistin zur weiteren Uraufführung: den „Zaubersprüchen". Alle sieben Kompositionen bleiben in recht bescheidenem Rahmen, fanden aber herzlichen Beifall in ihrer Freude unverkünstelten, anspruchslosen Musizierens, einmalig vom Haus und engeren Freundeskreise in den Konzertsaal verirrt. *Friedrich Baser.*

ALTENBURG (Thür.). Die Staatskapelle brachte als Solistin E. *Reichelt* (Dresden), die mit lebensvollem Vortrag eine Reihe von Glanzstücken aus dem Repertoire des Koloraturgesanges zur Darbietung brachte. Gelegentlich des Gedenktages für die Gefallenen der Bewegung stand R. Stephans „Musik für Orchester", O. Respighis Orchesterbearbeitung von J. S. Bachs „Präludium und Fuge in D-dur" und R. Strauß' „Tod und Verklärung", das Kapitel „Hektors Bestattung" aus Homers Iliade, das von E. Sattler (Volksbühne Berlin) vor dem Hintergrunde der melodramatischen Tondichtung Botho Siegwarts mit ausreichender sprachkünstlerischer Gestaltung gelesen wurde. Starken Beifall fand G. *Taschner* als gefeierter Interpret des Violin-Konzerts von Beethoven. E. *Bodart*, der Leiter dieser Konzerte, bewies in den umrahmenden Werken (Respighi: „Römische Fontänen", Bodart: „Kleine Serenade" (op. 11) und Sibelius' „Finlandia") seine technisch vollendete, stets auf die Tiefe gerichtete und stilistisch modulationsreiche kapellmeisterische Künstlerschaft. *Rudolf Hartmann.*

BREMEN. Sechsundzwanzig Sinfoniekonzerte vor ausverkauften Sälen, davon eines mit den Berliner Philharmonikern unter Carl *Schuricht*, gaben dem Bremer Musikleben das Rückgrat und akzentreiche Prägung. GM Hellmut *Schnackenburg* zeigte in seiner Programmgestaltung umfassende Vielseitigkeit. Sein besonderes musikphilologisches Interesse galt den vier großen „B". Von Bach wurde „Die Kunst der Fuge" in subtiler Darstellung gebracht; Beethoven kam mit drei Symphonien, der seltenen Chorphantasie und dem G-dur-Klavierkonzert heraus, von Gieseking in endgültiger Formvollendung erschöpft; von Brahms wurden u. a. die Variationen des Antonius-Chorals in markanter Ausprägung gespielt; Bruckner erschien mit seiner dritten und fünften Symphonie in der Originalfassung. Von Mozart stand neben dem B-dur-Klavierkonzert, das der hochtalentierte junge Salzburger Gilbert *Schuchter* musizierte, das Flötenkonzert in D-Dur, von Kammermusiker Hermann *Bremer* virtuos geblasen. Georg *Kulenkampff* kam mit dem Violinkonzert von *Sibelius*, Gerhard *Taschner* mit Brahms und Mozart zu Erfolg. Mit dem Bruch-Konzert führte sich Giulia *Bustabo* vorteilhaft ein. — Die romanische Musik kam nur mit Verdis Requiem heraus, dessen Aufführung mit einem klangschönen, stimmlich gepflegten Chor aufwarten konnte.

Durch zwei Ur- und vier Erstaufführungen gab GM Schnackenburg Einblick in das sinfonische Schaffen der zeitgenössischen Tondichter. Die Resonanz im traditionsfesten Bremer Publikum zeigte bis auf die rückhaltlose Anerkennung für Bergers „Legende vom Prinzen Eugen" — ein bei aller harmonischen und instrumentalen Kurzweiligkeit wirkungsecht konzipiertes Werk — eine typische Reserviertheit, die aber keineswegs in musikalischer Unsicherheit oder Befangenheit des Geschmacks wurzelt. Von Harald Genzmer erlebte die „Bremer Sinfonie" eine beifällig aufgenommene Uraufführung. Außerdem setzte sich GM Schnackenburg mit der Uraufführung einer

Orchesterphantasie (Nr. 3 in F-dur) für den Rheinländer *Sehlbach* ein, der mit starkem musikalischem Temperament und Formgefühl ein stimmungsreiches sinfonisches Gemälde schuf. Gegenüber Bergers „Legende", folgten mit Abstand *Hessenberg* mit seinem thematisch interessanten Concerto grosso, *Westermann* mit der geschmackvollen Serenade op. 7 und *Höller* mit seinem wohlklängerischen Cellokonzert, das Hölscher wirkungsvoll interpretierte.

Bremens hohe kammermusikalische Tradition (es wird wohl kaum in einer Stadt so umfangreich und liebevoll im Kreise der Hausmusik das Streichquartett und -trio gepflegt wie in Bremen) hatte naturgemäß wiederum alle namhaften Kammermusik-Vereinigungen angezogen. Zu ihnen traten neue wie das *Schneiderhan-Quartett*, das sich u. a. mit einem minutiös musizierten prächtig polyphonen Reger (dem opus 109 in Es-dur) einführte, und die Triogemeinschaft *Aeschbacher-Strub-Cassado*. Das *Quartetto di Roma* und das *Poltronieri-Quartett* vermittelten interessante Werke von Paesiello und Malipiero. Durch blühende Schönheit des Klanges fiel das Jan *Dahmen-Quartett* mit seinem Beethoven-Abend auf. Kammermusik in geschliffener Reinkultur bot Georg Kulenkampff einmal mit Siegfried Schultze (Brahms), dann mit Wilhelm Kempff (Beethoven). Carl *Seemann* hatte mit dem im strengen Bach-Stil gespielten gesamten Suiten- und Partiten-Werke von J. S. Bach dem Hörer eine an Umfang und Inhalt fast zu anspruchsvolle Aufgabe gestellt. Reizvoll daneben Kempffs Bachspiel. Zu den Höhepunkten der kammermusikalischen Veranstaltungen zählte das Konzert des *Kölner Kammerorchesters*, das unter Erich Kraakes überlegener Leitung durch eine feinsinnig ausgewählte Vortragsfolge auffiel.

In den zahlreichen Solistenkonzerten fiel bei den Vokalisten bis auf eine Ausnahme (den mit natürlichen Stimmitteln reich begabten Bariton Horst *Günter*) die jüngere Generation aus, während bei den Instrumentalisten die ältere Generation bis auf Kempff und Erdmann fehlte.

Adrian *Aeschbachers* Auseinandersetzungen mit Schubert waren eigenwillig und reizvoll. Marianne *Krasmann* setzte sich mit beherrschender Gestaltungskraft u. a. für den frühverstorbenen Niederdeutschen *Lefmann* ein, dessen kurzweilig charaktervolles „Mosaik" zu nachhaltiger Wirkung kam. Max *Sonntag* fiel durch gediegene Auffassung und nuancenreichen Anschlag mit Liszts h-moll-Sonate auf. Freundliche Eindrücke hinterließen Then Bergh, Karolyi, Rosl Schmid, Helga Schöne. Renzo *Bossi* stellte sich als Komponist und Pianist mit dem jungen hochbegabten Cellisten Attilio Ranzato wieder einmal in Bremen vor, beide wurden herzlich gefeiert. — Unter den Gaben der Sänger war die „Winterreise", wie sie Carl Maria *Zwißler* mit überragender Darstellungskunst interpretierte, ein Höhepunkt des Konzertwinters. Gerhard Hüsch, Schlusnus und Schmitt-Walter holten sich selbstverständliche Erfolge, und die Altistin Gertrud Tiede-Lategahn wurde für ihre gepflegte Gesangskunst ungewöhnlich stark gefeiert. *Walter Clages.*

BRESLAU. In den repräsentativen Philharmonischen Konzerten wurde von GMD *Wüst*, sowie von Gastdirigenten oder dirigierenden Komponisten stets Pionierarbeit für das Schaffen der Gegenwart geleistet, so daß Erst- und Uraufführungen nunmehr zum festen Bestandteil eines jeden Konzerts gehören. Seeboths vitale Sinfonische Suite betreute der Komponist selbst. Der in seiner Vaterstadt gastierende Leopold *Reichwein* bot mit Kattnigs Capriccio espagnola vornehme Unterhaltungsmusik. Max *Trapp* begeisterte persönlich mit der Neufassung seiner 2. Sinfonie. Das in Gegenwart des Komponisten von Wüst erstaufgeführte virtuose Capriccio für großes Orchester von H. Degen interessierte in erster Linie durch die Kunst der Instrumentation. Der ungarische Dirigent Béla von *Czillery* machte mit Pizzinis gigantischer symphonischer Dichtung Dolomiti und Kodalys schillernden Tänzen aus Galanta bekannt. In einem eindrucksvollen Sonderkonzert verabschiedete sich GMD *Wüst* als Konzertdirigent von Breslau, wobei er Gegenstand begeisterter Huldigungen war. Die von ihm ebenfalls geleiteten Kammer-Sinfoniekonzerte im Schloß mußten wegen ihrer wertvollen Vortragsfolgen stets wiederholt werden. Sie schöpften aus dem kostbaren, zum Teil unbekannten Gut unserer Vergangenheit, ohne dabei die Gegenwart zu vergessen und gaben gleichzeitig Mitgliedern unserer Philharmonie Gelegenheit, ihr hohes solistisches Können unter Beweis zu stellen.

Reichbedacht war auch das Gebiet der Kammermusik. Neben den berühmtesten Vereinigungen dieser Art, die hier konzertierten, darf auch unser Schlesisches Streichquartett nicht vergessen werden. Als Erst- bzw. Uraufführung erklangen ein gehaltvolles Sextett des Südostmärkers *Lucerna* und ein Streichquartett Carlos *de Freitas*. In Fortsetzung der im vergangenen Jahr im Zeichen Schuberts begonnenen Breslauer Musiktage widmete man die diesjährigen dem Schaffen Brahms', der ja zu Breslau in persönlicher Beziehung stand. Zwei Sinfoniekonzerte unter Leitung von Eugen *Jochum* (Hamburg) und Prof. Reichwein (Wien) wiesen zugleich auf die äußersten Pole in Brahms' Leben hin. Dazwischen standen ein Kammermusikabend des Fehse-Quartetts und ein Liederabend von Annelies *Kupper*. Die Wiederholung der von Oberorganist *Piersig* im Vorjahr ins Leben gerufenen Breslauer Orgeltage, die diesmal auf neun gesteigert wurden, fanden erneut allseitige Anerkennung. Wiederum brachten erste Organisten des Reiches auf der berühmten Englerorgel der Elisabethkirche eine Gesamtübersicht der Orgelmusik zu Gehör, die von der Zeit der Gotik bis in die Gegenwart reichte. Die vielseitigen und hochrangigen Konzerte der NS-Gemeinschaft „KdF" tragen weiterhin dazu bei, breiteste Schichten zum Verständnis wertvollster Musik zu erziehen. *Arthur Schmidt.*

DANZIG. Die von Karl *Tutein* dirigierten Städtischen Sinfoniekonzerte brachten neben Alterprobtem auch einige zeitgenössische Werke. So hörte man *Peppings* musizierfreudige Sinfonie, Harald *Genzmers* materialgerechtes Trautoniumkonzert (mit Oskar *Sala* als bewährtem Solisten) und Helmut *Degens* stilistisch noch etwas unentschiedenes Klavierkonzert (gespielt von Udo *Dammert*). *Schulz-Dornburg* machte mit der ersten Sinfonie des ostmärkischen Kontrapunktikers J. N. *David* bekannt, während Hermann *Abendroth* in seinem in Bruckners Dritter gipfelnden Gastkonzert sich für das zwischen den Stilen vermittelnde 1. Orchesterkonzert Max *Trapps* einsetzte. Aus der langen Reihe gastierender Solisten hoben sich auch einige hier noch unbekannte junge Kräfte vorteilhaft heraus, so der über große technische Brillanz verfügende Geiger Heinz *Stanske* und die hochbegabte Pianistin Irmgard *Mietusch*. Natürlich fehlten im Bilde des Konzertwinters

auch die italienischen Achsenpartner nicht. Waren *Petroni, Mainardi* und das *Quartetto di Roma* hier bereits so gut wie heimisch, so lernte man in Antonio *Janigro* einen neuen Cellisten von Rang kennen. Unter den Choraufführungen vertrat „Der reiche Tag" von Paul *Höffer* sehr glücklich das zeitgenössische Schaffen. Die Danziger Singakademie beging ihr 125. Jubiläum mit zwei Festkonzerten, die unter Leitung Reinhold *Koenenkamps* Schumanns Faustszenen und weltliche Kantaten Bachs brachten. In den beliebten Kammermusikkonzerten heimischer Kräfte im Altstädtischen Rathaus und während der Sommermonate im Schloß Oliva kamen verschiedene Werke des Danzigers Johannes *Hannemann* zum ersten Erklingen. Von einer sehr gekonnten Stilkopie des Barock scheint er neuerdings zu größerer Freizügigkeit zu gelangen, wie sich an den letzthin von Hanna *von Holst* mit schönem Erfolg gesungenen „Liedern der Nonnen Buddhas" zeigte. Bei Veranstaltungen der Gaumusikschule bewährte sich die Geigerin Lilli *Friedemann* als feinfühlige Interpretin alter Musik. *Heinz Heß.*

ELBING. Eine Reihe von rund zwanzig Veranstaltungen, die unter dem Kennwort *„Elbinger Kulturtage"* einen Querschnitt durch das kulturelle Schaffen im heutigen Europa vermittelten. Ungefähr die Hälfte aller Veranstaltungen galt der Musik. Als Opernkomponisten wurden Verdi, Wolf-Ferrari, de Falla und Schoeck mit Werken bezeichnender Prägung vorgestellt. In zwei Orchesterkonzerten, einer Liederstunde, einem Kammermusikabend und einem Meisterkonzert waren mit Sibelius (Finlandia, Violinkonzert, Valse triste), Dragoi (Napasta), Schoemaker (Brueghel-Suite), Kodaly (Tänze aus Galanta), Moyzes (Janosik), Gotovac (Lieder der Sehnsucht), de Falla (Spanischer Tanz), Casella (Serenata), ferner Grieg, Sinding, Kilpinen, Dohnanyi, Bartok, Albeniz, Nin u. a. wesentliche Tonschöpfer im neuen Europa vertreten, dessen kulturelle Mannigfaltigkeit auch durch die Wahl der hervorragenden Solisten, des italienischen Harfenisten Magistretti, der krotasichen Pianistin Musulin und des ungarischen Geigers Vegh sichtbar wurde. Die Würdigung deutschen zeitgenössischen Schaffens wurde dabei absichtlich einer anderen Gelegenheit vorbehalten. Hier galt es, durch aktive und passive Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit starken nationalen Eigenwerten der Umwelt den Blick auf deutlich sich abzeichnende gegenseitige kulturelle Befruchtung zu lenken und damit gewissermaßen ein Bild der geistigen Ordnung im künftigen Europa anzudeuten.

Für Aufstellung und Durchführung zeichneten Intendant Dr. Walter *Falk* sowie der Städtische Musikdirektor Walter B. *Tuebben*, der in sämtlichen Opernaufführungen und Konzerten seinen eindringlichen Gestaltungswillen überzeugend einsetzte. Die begabten jungen Kräfte der Elbinger Oper und das Städtische Orchester führten ihre ungewohnten Aufgaben mit Hingabe und beachtlichem Können zum Erfolg.

Leo Herzog.

HUSUM. Die im Konzertring von der KdF-Dienststelle durchgeführten Konzerte stiegen von 6 auf 10 Konzerte. Das Kammersextett der Berliner Staatsoper mit dem Flötisten Hans Frenz spielte Werke aus der Zeit Friedrich des Großen. Es folgten Liederabende von Ludwig Hofmann und Heinz Marten. Carlo Stephan, Klavier und Erich Meyer-Stephan, Bariton brachten an einem Schubertabend die Winterreise. Das Stroßquartett vermittelte Werke von Haydn, Mozart und Brahms. Das Flensburger Trio spielten Beethoven, Schubert und Brahms. In zwei Konzerten des Grenzlandorchesters Flensburg unter Otto Miehler gab es die c-moll-Sinfonie von J. Brahms und die Sinfonie Nr. 4 von A. Dvorak. Solisten dieser Abende waren Enrico Mainardi, Berlin mit dem a-moll-Konzert von R. Volkmann und die Pianistin Gertrud Trenktrog, die das G-dur-Konzert von Beethoven spielte. Ingeborg Schmidt-Stein erfreute mit Liedern und Arien. Prof. Sigfrid Grundeis gab einen Klavierabend mit Werken von Schubert, Beethoven und Liszt, der tiefe Eindrücke vermittelte. Anläßlich des 100jährigen Gründungstages des Theodor Stormschen Gesangvereins, den Theodor Storm aus kleinen Anfängen beginnend schon zu beachtlicher Höhe führte, und der sich in steigender Erweiterung bis in die heutige Zeit erhalten hat, wurde das deutsche Requiem von J. Brahms aufgeführt, das unter der Leitung von MD Otto *Miehler* mit dem Grenzlandorchester Flensburg und den Solisten Trude-Marie Schnell und Paul Gümmer einen Höhepunkt des Konzertwinters bedeutete. Außerdem wurden einige Tanzabende durchgeführt von Elisabeth Müller-Brunn, Flensburg mit ihrer Tanzgruppe, und von Kräften des Kieler Stadttheaters unter Leitung von Elisabeth Elster.

Elisabeth Raasch.

KÖNIGSBERG/Pr. In den Königsberger Sinfoniekonzerten brachte Staats-KM *Reuß* eine ganze Reihe bemerkenswerter Erstaufführungen. Höllers „Heroische Musik" und Graeners „Wiener Sinfonie" fanden Zustimmung, ebenso Striegglers farbenreiche „Romantische Fantasie" und die ja schon in vielen Städten erfolgreich aufgeführte C-dur-Sinfonie von Pepping. Großes Geschick beweist Staats-KM Reuß in der Zusammenstellung seiner Programme für die „Beschwingte Musik". Hier findet er selbst bei Bach und Händel Dinge, die sich in diesen Rahmen gut einfügen.

Eine wertvolle Neuerung für Königsberg ist das von KM Peter *Esser* gegründete Städtische Kammerorchester, das bereits die Feuertaufe erfolgreich bestand. Als Abzweigung davon war das Peter *Esser*-Quartett ebenfalls freudig zu begrüßen, denn es füllt eine empfindliche Lücke. Die beiden ersten Konzerte zeigten das neue Streichquartett in guter klanglicher Pflege.

Auch die Königsberger Chorvereine waren sehr rege. Die „Vereinigte Musikalische und Singakademie" brachte unter Hugo *Hartung* chorisch sehr fein ausgefeilte Aufführungen des „Deutschen Requiems" von Brahms und des „Feldherrn" von Händel. Der „Bachverein" wagte unter Traugott *Fedtke* eine Wiedergabe des Verdischen Requiems im kirchlichen Raum, die zum mindesten als interessantes Experiment anzusprechen war, der Domchor vermittelte unter Herbert *Wilhelmi* das Mozartsche Requiem und das Bachsche „Magnificat". Der stets auf Neues bedachte Königsberger Lehrer - Gesangverein brachte unter Leitung von Prof. Paul *Firchow* eine „Bernstein-Kantate" von Herbert *Brust* zu sehr erfolgreicher Uraufführung. Margarete Kudnig schrieb dazu den teils auf historischer, teils märchenhaft schillernder Grundlage geschickt angelegten Text. Die Musik zeichnet sich aus durch melodische Frische, leicht faßliche, ins Volkstümliche spielende Einfälle, chorische und orchestrale Klangfreudigkeit und hymnischen Auftrieb der Höhepunkte. Man darf diese Partitur als das beste ansprechen, was der ostpreußi-

sche Komponist bisher schrieb. Die Aufführung wurde im Frühjahr wiederholt. — Der Schubertchor unter Heinz *von Schumann* brachte die Königsberger Erstaufführung des „Liedes der Mutter" von Josef *Haas*, die des großen Erfolges wegen ebenfalls wiederholt werden mußte.

In der Fülle der Erscheinungen dürfen die vielen Konzerte berühmter auswärtiger Solisten nicht unerwähnt bleiben. *Otto Besch.*

MÜNCHEN. Daß München als Stadt der deutschen Kunst auch während des Kriegs seine besonderen kulturellen Aufgaben zu erfüllen fähig ist, hat das reiche und gehaltvolle Gesamtprogramm der musikalischen Veranstaltungen im Lauf der vergangenen Jahre schon deutlich genug bewiesen. Nun bringt der vierte Kriegssommer aber sogar eine den Friedensverhältnissen gegenüber verbesserte Lage für das Münchner Musikleben. Seit langem wurde im Sommer der Mangel eines jederzeit für große Konzerte verfügbaren Orchesters hier oft schmerzlich empfunden. Nun aber ist es den vereinigten Bemühungen des Kulturamts, des Gauleiters und des Oberbürgermeisters gelungen, die *Münchner Philharmoniker*, die bisher aus wirtschaftlichen Gründen während der Sommerwochen als Kurorchester in Bad Kissingen zu wirken verpflichtet waren, aus diesen Bindungen zu lösen: damit hat München jetzt auch in dieser Zeit ein hervorragendes Orchester zur Verfügung. Das Bedürfnis nach dieser Lösung ist heute vielleicht stärker als je zuvor. Das beweist schon der glänzende Besuch der ersten großen Konzerte in der Tonhalle und im Festsaal des Deutschen Museums, mit denen der heuer besonders großzügig geplante Münchner Musiksommer eröffnet wurde. Unter Oswald *Kabasta* gab es da einen köstlichen Mozartabend — mit dem jungen Geiger Walter Barylli als Solisten — und unter Adolf *Mennerich* einen Abend mit „Beschwingter Musik" von Cornelius, Johann und Richard Strauß (Solist: Julius Patzak).

Die Anwesenheit der Philharmoniker in ihrem „Standort" ermöglichte in den letzten Wochen auch einige weitere größere Darbietungen: zwei Aufführungen des Requiem von Verdi durch den Münchner Domchor unter Prof. Berberich und eine Wiedergabe der Hohen Messe von Bach durch den Regensburger Domchor unter Prof. Schrems, zwei überaus eindrucksvolle chorische Leistungen. Bemerkenswert war ferner der erste — als Orchesterkonzert durchgeführte — Abend einer Konzertfolge, die von der NSG „Kraft durch Freude" zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Edvard Griegs veranstaltet wurde. GMD *Schneevoigt*, vor Jahrzehnten schon den Philharmonikern als Dirigent verbunden, erfreute hier mit der einprägsamen Darstellung einiger Werke nordischer, d. h. vor allem finnischer Meister (Sibelius, Melartin, Klami). Der sehr begabte junge Pianist Hans *Leygraf* spielte an diesem Abend Griegs Klavierkonzert. Die beiden weiteren Konzerte dieser Reihe, dem Lied (Lea Piltti) und der Kammermusik (Walter-Quartett) gewidmet (u. a. Streichquartett von Raastedt), erweiterten und vertieften unser Wissen vom Wesen nordischer Musik, die mit ihrer starken Naturverbundenheit und mit ihrem Wechsel von kraftvollem und melancholisch-verträumtem Ausdruck auch unserem Empfinden sehr nahe steht.

Eine besonders reizvolle Gabe des Münchner Musiksommers ist auch heuer wieder die — allerdings von Wind und Wetter abhängige Folge von Serenaden in den Höfen der Residenz — die Mozart- und Schubertständchen im Brunnenhof sowohl wie die — vom Kulturamt betreuten und von Kapellmeister Friedrich *Rein* dirigierten — Bläserserenaden mit alten und zeitgenössischen Werken — im Königsbauhof.

In die Wochen des Ausklangs der Spielzeit 1942/43 fielen noch einige bedeutende Solistenkonzerte: ein Bachabend des meisterlichen Orgelspielers Friedrich *Högner*, ein stürmisch bejubelter Liederabend der jungen kroatischen Mezzosopranistin der Staatsoper, Georgine *von Mlinkovic*, ein Konzert der erstaunlich begabten jugendlichen kroatischen Pianistin Branca *Musulin* und eine erlesene Wiedergabe der — wohl noch nie im Zusammenhang aufgeführten — zehn geistlichen Gesänge aus dem „Spanischen Liederbuch" durch Kammersängerin *Hüni-Mihacsek* und KM Altmann bei einer Hugo Wolf-Feier des Richard Wagner-Verbands deutscher Frauen. Mit der virtuosen und feinnervigen Wiedergabe alter und neuer Flötenmusik wußte in einem auch sonst sehr anregend verlaufenen Kammermusikabend der Berliner Flötist Gustav Scheck lebhaft zu interessieren. *Anton Würz.*

NEISSE OSchl. Nicht nur das Stadttheater, das heuer sein 90jähriges Jubiläum feiert, und dessen Spielplan allerdings überwiegend auf den Ton der leichten Muse abgestimmt ist, erzielt dauernd ein ausverkauftes Haus, auch die der ernsten Musik gewidmeten Veranstaltungen, hauptsächlich von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" gesteuert, weisen gesteigerte Besuchsziffern auf. An der Spitze der Konzerte standen das NS-Sinfonie-Orchester, Leitung GMD *Adam*, und die Prager Philharmoniker, Dirigent E. *Biede*, die glänzende Programme absolvierten. In einem „Klassiker-Abend" des Lehrergesangvereins „Eintracht" in Verbindung mit dem eigenen Stadttheater-Orchester unter Chorrektor Jos. *Thamm*, fand die „Sinfonie ex C" von Dittersdorf besondere Beachtung, da es sich bei dem liebenswürdigen viersätzigen Werkchen, das innerhalb seines rokokohaft-verspielten Charakters reizvolle humorige und einige besinnliche Züge trägt, um einen Neisser Fund handelt. Des gleichen Komponisten komische Oper *„Doktor und Apotheker"* erfuhr im Stadttheater eine nicht minder gelungene Wiedergabe wie die entzückende opera buffa Pergoleses „La serva padrona" (Die Magd als Herrin). Zu verzeichnen ist noch Puccinis „La Boheme", die im Orchestralen mehr glückte als im gesanglichen Part, der manche Wünsche offen ließ. Musikalisch betreut wurden sämtliche Opernaufführungen von Heinrich *Neudhart*, regielich von Adolf Gastl. Das verstärkte Stadttheater-Orchester spielte unter Neudharts klare Stabführung Werke von Mozart, Beethoven, Weber, Marx und Hans-Maria *Dombrowsky* (im Rahmen der Deutschen Eichendorff-Woche dessen Konzertsuite nach der Oper „Die Brautfahrt"). Als Solisten erlebten wir Georg Kulenkampff (Beethoven-Konzert). Als eminenter Virtuose auf seinem Instrument brillierte der bulgarische Cellist Prof. Slavko *Popoff* mit einem seiner Art entsprechenden, auf artistische und klangliche Effekte hinzielenden Programm. Auch Siegfried *Grundeis* im Zusammenwirken mit der Mezzosopranistin Marianne *Kolb* betonte in seiner Vortragsfolge mehr die virtuose Note (Liszt). Großen Beifall erntete an einem eigenen Arien- und Liederabend Lea *Piltti*. Schließlich sei des Konzerts des „Meisterschen Gesangvereins" (Städt. Chor Kattowitz) gedacht, das an Werken von Brahms, Schumann, Löwe, Bresgen und eigenen a cappella-Chorliedern

des Dirigenten Prof. Fritz *Lubrich* die ausgezeichneten Eigenschaften dieser berühmtesten oberschlesischen Singgemeinschaft demonstrierten.

Felix Wandrey.

SCHWERIN i. Mecklenb. Im Mittelpunkt des Schweriner Konzertlebens stehen stets die acht Orchester-Stammkonzerte der Mecklenburgischen Staatskapelle. Nicht allein bedingt dies die vorbildliche Programmgestaltung der Abende, die neben einer sorgsamen Pflege der klassischen und nachklassischen Meister auch dem zeitgenössischen Musikschaffen den ihm gebührenden Platz einräumt. In erster Linie ist es das starke und überzeugende musikalische Fluidum, das von dem Leiter der Konzerte, StKM Gahlenbeck, ausgeht und die Abende zu wahren künstlerischen Ereignissen zu gestalten vermag. So gab es an örtlichen Neuheiten Max Regers Bach-Variationen in einer fortreißenden Bearbeitung für Klavier und Orchester von Prof. Pillney mit dem Bearbeiter am Flügel, eine zart geschwungene pastorale Abendmusik von Ernst Ludwig Uray, Pfitzners Scherzo für Orchester, ein Jugendwerk des Meisters, alte italienische Tänze aus dem 16. Jahrhundert in einer freien Orchesterbearbeitung von Respighi und Paul Graeners Wiener Sinfonie. Mit Beethovens Violinkonzert D-dur erwies der neue Schweriner Konzertmeister Walter Röder im ersten Konzert feine musikalische, vielversprechende Qualitäten, während an den weiteren Abenden Karl Freund dem Max Bruchschen Violinkonzert g-moll seine glänzende Technik lieh, der jugendliche Gilbert Schuchter das selten gehörte B-dur-Klavierkonzert Mozarts leicht und anmutig spielte und Caspar Cassado Haydns Cellokonzert D-dur in klassischer Meisterschaft erstehen ließ. Bachs Kunst der Fuge in der Instrumentierung und Ergänzung von Karl Hermann Pillney gelangte in einem Weihnachtskonzert unter Gahlenbecks Stabführung zu eindrucksvoller Wiedergabe. Auch die klanglich fein abgewogene Aufführung von Haydns Jahreszeiten mit dem ausgeglichenen Soloterzett der einheimischen Künstler Hildegard Kapferer, Horst Günter und des Hamburger Tenors Einar Kristjansson unterstand der Leitung Gahlenbecks. Alte italienische Meister bildeten den Inhalt des schönen Programms im Konzert des Schweriner Collegium musicum unter KM Etti. StKM Erich Kloß brachte in seinem volkstümlichen Sinfoniekonzert des NS-Sinfonieorchesters das neue, edel empfundene Divertimento op. 75 zur Erstaufführung. Erstaufgeführt wurde in den Kammerkonzerten des Schweriner Streichquartetts das virtuose gestaltete neue Cellokonzert op. 61 von Karl Knochenhauer vom Komponisten und StKM Gahlenbeck am Flügel. Auch die sonstigen Schweriner Konzertveranstaltungen, wie die Kammerkonzerte im Hause der Schweriner Pianistin Elisabeth Lange, die Liederabende von Vasso Argiris und Arno Schellenberg, das Konzert von Ernst Osterkamp und Clemens Schmalstich, der Tanzabend von Ursula Deinert, die Abendmusiken des Kirchenmusikdirektors Gothe im Schweriner Dom und die Hausmusikabende der Schweriner Musikerzieher und jugendlicher Spielscharen, fanden lebhaften Zuspruch.

A. E. Reinhard.

SOLINGEN. Die „Singende, klingende Woche Solingen 1942", das traditionelle Solinger Musikfest, eröffnete das Konzertjahr mit dem für die Gegenwart kühnen Wagnis, den Konzertbesuchern einmal ausschließlich moderne Musik zu bieten. Es lag dabei die Überlegung zu Grunde, daß ein verantwortungsbewußter Dirigent die Pflicht hat, die Hörer auch mit zeitgenössischem Musikschaffen vertraut zu machen, daß die Gegenwart dem schaffenden Künstler verpflichtet ist und daß es aufschlußreich sein müßte zu erfahren, wie die Musiker den Ruf der Zeit verstehen und in der Form des Kunstwerkes weiterreichen.

Das von Werner *Saam,* dem Städt. Musikdirektor, entwickelte Programm vertrat klar umrissene Gestaltungsprinzipien: *Reger* und sein Kreis, ein als Huldigung der Kunst an den schaffenden Menschen gedachtes Werkkonzert, ein Konzert der HJ mit Werken von HJ-Komponisten, ein Sinfonie- und Chorkonzert um Prof. *Lemacher* (den aus Solingen stammenden Komponisten und Hochschullehrer) und seinen Schülerkreis, und ein Orchester- und Chorkonzert als zusammenfassenden Bericht über das Musikschaffen im Gesamtraum des Reiches. Beachtlich an der mit fein geschliffenen Musiken ausgestatteten Festwoche war der Einbau der heimatlichen Chöre und das Auftreten tüchtiger Solisten. (Prof. Reberg-Stuttgart, Hannelore Pack, Geige, Hans Hulverscheid, Orgel, Hans Schöne, Geige, Heinrich Weber, Orgel, das Goebel-Streichquartett). Die Uraufführung der „Improvisationen für großes Orchester" von Heinrich Lemacher war das Ereignis der Tage. Die Hörer waren der Musik der Modernen mit Aufmerksamkeit und Anteilnahme hingegeben.

In einem schönen Gleichmaß der Werte nahm das Jahresprogramm seinen Fortgang. „Aus dem Reich der Oper" ein Konzert in Ohligs (mit Henny Neumann-Knapp und Han Johannes Schocke), Arno *Schellenberg* erwies sich in *zwei* Abenden als ein Liedersänger von ungewöhnlicher Begabung. — Ein Sinfoniekonzert stellte zwei Nachwuchsspielerinnen heraus: Amalie *Iwan* mit der vollendeten Wiedergabe des Beethoven-Klavierkonzertes Nr. 1 und Hertha *Heine* mit dem Cellokonzert von Volkmann. — Im Veranstaltungsring der HJ brachte das Städt. Orchester unter dem Titel „Im Tanzschritt durch die Jahrhunderte" eine bemerkenswerte entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Tanzmusik bis in die jüngste Gegenwart. — Prof. *Schneiderhan* vermittelte ein hinreißendes Brahms-Violinkonzert. (Bruckners Vierte in der Urfassung war Beispiel einer meisterlichen Leistung.) — Amalie Merz *Tunner* verlieh den Soloparts in Präludium und Fuge für Streicher und Sopran von Heinz *Schubert* und in Beethovens „Hoffnung" Gestalt und bewegten Ausdruck. Karl *Schmitt-Walter* erfuhr in seinem vom literarischen Erlebnis her gestalteten Liederabend (Schubert, Schumann, Wolf) stürmischen Beifall. — Festlicher Anruf der Stunde und der hohen Kunst des reinen Chorstils war die Darstellung der „Schöpfung" durch den Städt. Singverein und das Städt. Orchester (Werner Saam). Das *„Schorn-Quartett"*, Mitglieder des Städt. Orchesters, begannen mit den Streichquartetten Schubert 125/I, Haydn 8 und dem Oboenquartett in F Nr. 30 von Mozart ein beifällig beachtetes Musizieren. — Prof. *Kempff* bestritt einen Klavierabend.

Wie in jedem Jahr spielte der Meistercellist Ludwig *Hoelscher* in der vorweihnachtlichen Zeit eine Serie von Konzerten in den Betrieben seiner Vaterstadt Solingen. — Der Konzertverein Chorgemeinschaft und das Städt. Orchester beschworen in einer „Musik um Weihnachten" bezeichneten Veranstaltung einige der Musiken

zwischen gestern und heute, die von dem poetischen Zauber des Weihnachtsfestes angeregt, ihre lebendige Kraft auch dem heutigen Menschen gegenüber bewahrt haben. (Händel, Bach, Corelli, Mozart, Prätorius.) — Maria *Proelß,* die Berliner Pianistin, erweckte in einem Sinfoniekonzert das selten gehörte d'Albert-Klavierkonzert zu klingendem Leben. Das Orchester bezog die erste Symphonie von Sibelius und Richard Strauß' „Don Juan" auf phantasievolle Schilderung, poetischen Reiz und treffliche Charakterisierung. — Alle Vorgänge erhielten festliches und eindrucksvolles Gepräge durch die Muzizierkunst des Städt. Orchesters und ihres Dirigenten Werner Saam. *Max Rosenkaimer.*

SONDERSHAUSEN. Das Konservatorium der Musik in Sondershausen konnte am 5. April d. J. auf sein 60jähriges Bestehen zurückblicken, es wurde am 5. April 1883 von Carl Schröder begründet. Weitere Direktoren waren die fürstlichen Hofkapellmeister Adolph Schultze, Rudolf Herfurth, Traugott Ochs und Carl Corbach. Heute steht das Institut unter der umsichtigen Leitung von Carl Maria *Artz,* der zugleich Leiter des Staatl. Lohorchesters ist. Der Solocellist Konzertmeister Hans *Andrä*-Weimar spielte zur 60 Jahrfeier die drei Solosuiten Werk 131 des genialsten Schülers des Sondershäuser Konservatoriums Max Reger. Auch des 70. Geburtstages Max Regers am 19. März gedachte die Anstalt in festlichem Rahmen. Der Regerschüler Prof. Dr. Karl *Hasse,* Direktor der Kölner Hochschule für Musik, sprach über das Leben und Wirken Max Regers. Werke für Klavier und für Violine und Klavier spielten Professor Dr. Hasse und Konzertmeister Walter Nowack von der Staatl. Lohkapelle.

WIEN. Vom Schluß des diesjährigen Spielwinters ist kurz zu berichten. Vor allem von neuen Werken. Das selten zu Gehör gebrachte Streichquintett von Carl *Prohaska,* vom Steinbauerquartett zusammen mit Karl Schreinzer vollendet wiedergegeben, ragt durch seine formale Gestaltung wie durch die Vornehmheit seiner Erfindung, Sicherheit im Stimmungsgehalt und Reiz seiner auch heute noch fortschrittlich zu nennenden Harmonik hervor. — Als Uraufführung hörten wir das Konzert für Geige und Bratsche von Robert *Wagner,* dessen temperamentvolle musikantische Ader und anschmiegsame Melodik innerhalb durchaus klangschöner Führung der Virtuosität der beiden solistischen Spieler (Wolfgang *Schneiderhan* und Ernst *Morawec)* dankenswerte Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Spielkunst gab, andererseits aber auch dem Orchester zur Überhöhung der Steigerungen verhalf und in einer wirkungsvollen hübschen Schlußkadenz endigt. — Die Sinfonie in e-moll von Friedrich *Reidinger* besteht nur aus zwei Sätzen, einem Allegro und einem Adagio. Diese ungewöhnliche Anlage wird durch den gedachten Zweck erklärlich, das Stück dem Andenken an Anton *Wildgans* zu widmen, wobei der langsame Satz als die eigentliche Trauermusik gilt, die aber schließlich doch auch wieder der lichteren Sphäre einer lebensbejahenden milden Freude Raum gibt. Die Sinfonie bestätigt aufs Neue das große ernste Können und die beachtenswerte Eigenart des Komponisten. — Von origineller Besetzung ist das „Divertimento" von Alfred *Uhl:* es ist für vier Klarinetten geschrieben und gewinnt dadurch eine aparte Klanglichkeit und reiche Farbtönung, die durch die echt wienerische Musizierfreudigkeit Uhls und gute Gegensätzlichkeit der drei Nummern noch gehoben und ins Licht gestellt erscheint. — Eine ganze Reihe von Uraufführungen gab uns der städtische Trompeterchor. Gottfried *Rüdingers* „Deutsche Tanzfolge" besteht aus fünf schön geformten und in sich geschlossenen gehaltvollen Sätzen. — Länger ausgesponnen und reicher mit Schwierigkeiten der Ausführung bedacht gibt sich der erste Satz einer „Sinfonischen Suite" von Friedrich *Jung.* — Die „Zwei Capricci" von Oskar *Wagner* bestehen aus einem von gedämpften Bläsern in eigenartig verschleierter Klangfarbe ausgeführten Marsch und einer hell dazu kontrastierenden Fuge. — Theodor *Bergers* „Rondo ostinato" wendet sich modernsten harmonischen Kühnheiten zu und vervollständigt das hiefür erforderliche Bläserorchester durch ausgiebiges Schlagzeug. — Ein „Parademarsch" des musikalisch so verläßlichen Karl Hermann *Pilß* beschloß den abwechslungsreichen Abend, dem, gleichfalls zur Uraufführung, auch ein neuer wertvoller Chor für die HJ von Felix *Molzer* eingefügt war.

Endlich sei der Sinfonie für Streichorchester von Arthur *Honegger* gedacht, die Ernest *Ansermet* in vorbildlicher und bezwingender Wiedergabe mit unseren Philharmonikern in Wien zur deutschen Erstaufführung brachte: das Werk ist stimmungsmäßig schwer belastet, aber mit bewundernswerter Kunst ausgearbeitet, zum Teil motorisch geführt, in packenden Rhythmen, in anderen Teilen wieder ganz berückend in den Farbwirkungen. Es streift freilich manchmal schon an die Grenze des harmonisch zulässigen, ist aber rhythmisch und in der Themenführung so wunderbar hinreißend, daß damit allein schon — und noch dazu bei dem Spiel unserer Philharmoniker unter dem berühmten und gefeierten Gastdirigenten — der Erfolg nicht ausbleiben konnte. — Ganz zuletzt gab ein Gedächtniskonzert für Theodor *Streicher* erwünschte Gelegenheit, diesen fruchtbaren ostmärkischen Liederkomponisten auch mit einigen seiner Orchesterwerke vorzuführen. Auch sie verleugnen nicht die melodische Setzweise des geborenen Lyrikers, und nach den tief schwermütigen, von ernsten Kräften unserer Staatsoper (Elena Nikolaidi, Paul Schöffler, Erich Kunz unter der Stabführung von Hans *Duhan)* gesungenen Liedern wölbte sich in den „Faust"-Szenen ein weiter Bogen stimmungsvoller, farbig und charakteristisch malender Ausdruckskunst. *Victor Junk.*

ZWICKAU. (Uraufführungen.) Im Konzert zum Heldengedenktag brachte MD Kurt *Barth* zwei bedeutsame Uraufführungen heraus. Die „Tänzerische Suite" von Helmut *Bräutigam,* wenige Monate vor seinem Heldentode entstanden, ist ein heiter beschwingtes Werk, geistreich, harmonisch und instrumental interessant und jeder formalistischen Enge entwachsen. In fünf Sätzen rollen Bilder von sprühendem Leben und entzückender Leichtigkeit vorüber. Bräutigam betritt damit die Plattform schöpferischer Meisterschaft. Diesem jungen Könner widmet Paul *Gerhardt,* sein erster Kompositionslehrer, seine „Heldenfeier und Totenklage", eine breit angelegte und in ihren zwei Teilen zu überragenden Gipfeln stürmende sinfonische Dichtung. Aus dunkler Trauerstimmung steigt das Bild des Kämpfers auf, wird im Reichtum seiner Menschlichkeit gezeigt und sinkt jäh zurück. Die poetischen Gedanken werden in reicher Harmonik und kunstvoll verschlungener Polyphonie, gestützt auf eine wirkungsvolle Instrumentation, dargestellt. MD Barth war beiden Werken ein mitreißender Gestalter. Staatskapell-

meister Kurt *Striegler*-Dresden führte im gleichen Konzert seine „Heldische Musik“ mit dem Zwickauer Orchester auf. Dr. Hans-Olaf Hudemann-Berlin (Bariton) war der Solist des Abends, dem in allen Teilen ein glänzender Erfolg beschieden war. *Paul Eibisch.*

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese.

Man traut seinen Ohren nicht: eine soeben erst angekündigte Aufnahme, die als Stichprobe neuer Tanzmusik zur Besprechung angefordert wurde, besteht aus allen jenen Elementen, die wir gemeinhin als jüdisch und zersetzend bezeichnen. Was die *Brocksieper-Solisten* in dem Excentric-Fox bieten, ist verbotreife Jazz-Musik, die einer Welt entstammt, die nicht die unsere ist und die nichts im deutschen Volk zu suchen hat. Wieso darf solche entartete Musik aufgenommen und vervielfältigt werden? *Brunswick* 82 282.

Da ist Tanzmusik von *Barnabas von Geccy* und seinem Orchester anders beschaffen. Zwei Tänze aus *Rixners* „Liebem Augustin“ verkörpern zwar durchaus nicht das Ideal einer gesunden und sauberen leichten Muse, aber in dieser Wiedergabe erträgt man sie vielleicht gerade noch. *Electrola* EG 7286.

Der 100. Geburtstag von *Grieg* hat eine Reihe guter Aufnahmen ausgelöst. Da spielt das Berliner Städtische Orchester unter Johannes *Schüler* die *Lyrische Suite* mit jener Differenziertheit des Klanges, die erst diese vier Sätze zur tieferen Wirkung gelangen läßt. Das Notturno ist ein schöner Beweis für die Einfühlung des Dirigenten und die ganze Aufnahme spricht für die Leistungsfähigkeit des Orchesters. *Imperial* 014 089/90.

Bewegter geht es in den *„Symphonischen Tänzen“* Griegs zu, die Paul *van Kempen* mit der Berliner Staatskapelle darbietet. Einiges ist man etwas beschwingter gewohnt, flüssiger, aber man kann der Aufnahme eine solide Grundlage nicht absprechen. Namentlich die Farbigkeit des Orchestersatzes bringt van Kempen glänzend zur Geltung. Die Staatskapelle musiziert denkbar virtuos. *Siemens Polydor* HM 57 158/59.

Vereinzelt gibt es auf der Schallplatte besondere Treffer, die unter glücklichen Bedingungen aufgenommen worden sind. Dazu gehört das Scherzo aus den *Venezianischen Szenen* von Luigi *Mancinelli,* das vom Mailänder Scalaorchester unter Gino *Marinuzzi* hinreißend vorgetragen wird. Eine Wiedergabe voller Spannungen und eigenartiger Reize, deren Erfolg dem überragenden Orchester ebenso wie dem Dirigenten zu danken ist. Weniger eindrucksvoll ist daneben Marinuzzis eigene Schöpfung „Hochzeitliche Bräuche“ *Telefunken* (La Scala) SKB 3267.

Alle günstigen Voraussetzungen kommen auch bei der *Alceste-Ouvertüre* von *Gluck* zusammen, die Wilhelm *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern in ihrer edlen Einfachheit und Größe erstehen läßt. Die keusche Musik Glucks ist von wahrem Klangzauber umgeben, und man bewundert das Strömen und Fließen des Spiels. Für den anspruchsvollen Musikfreund liegt hier eine Muster- und Meisteraufnahme vor. *Telefunken* SK 3266.

Das viel zu selten gehörte Klavierkonzert in D von *Haydn* meistert Edwin *Fischer* in seiner kraftvoll-zupackenden Art und mit feinsten Übergängen und Anschlagschattierungen. Die Wiener Philharmoniker unterstützen ihn mit kongenialer Anpassung. Das Adagio und namentlich das ungarische Rondo sind einprägsame Höhepunkte. Bemerkenswert ist die saftige Fülle des meist nur schwer vom Mikrophon einzufangenden Klaviertones. *Electrola* DB 7657/58.

Das Liebesduett des 1. Othello-Aktes erfährt durch Maria *Caniglia* und Giacomo *Lauri-Volpi* mit Marinuzzi als Dirigent eine im besten Sinne italienische Wiedergabe, wobei man allerdings etliche stimmliche Härten beim Tenor nicht überhören kann. *Electrola* DB 5417.

Titanias Lied aus *Verdis* „Falstaff“ (3. Akt) und eine eindrucksvolle Szene aus *Giordanos* Oper „Il Re“ bilden für Lina *Pagliughi* Gelegenheit zur Entfaltung eines hohen Soprans voller sinnlicher Reize. Tansini ist der zurückhaltende Leiter des Orchesters. *Siemens Spezial* LM 68 044.

Hildegarde *Ranczak* hinterläßt auf der Bühne nachhaltigere Wirkung als auf der Schallplatte. In den Arien aus „Tosca“ und „Ein Maskenball“ spürt man zwar die überlegene Gestalterin der Oper, aber die Einheitlichkeit der stimmmlichen Durchformung läßt Wünsche offen. Mit Artur Rother musiziert die Sängerin in bester Abstimmung. *Siemens Spezial* LM 68 042.

Die Welt der romantischen Oper klingt auf in der Ouvertüre zu Heinrich *Marschners* „Hans Heiling“. Walter *Lutze* und das Orchester des Deutschen Opernhauses treffen den rechten Ton für diese Musik, die jeden Hörer festhalten muß. *Telefunken* E 3272.

Virtuose Klaviermusik — zwei Sonatinen von *Scarlatti* — spielt das junge italienische Klaviergenie Artur Benedetto *Michelangeli.* Was leicht zu bloßem Figurenwerk zerfällt, erhält unter seinen Händen Farbe und Leben: eine genußvolle Aufnahme! *Telefunken* SKB 3290.

Dagegen möchte man die Geigenkunst von Erich *Röhn* versonnen und verinnerlicht nennen. Er läßt die *Beethoven*-Romanze in G richtig aufblühen. Alle Technik ist überwunden und in idealem Zusammenklang schwebt die Sologeige über der Berliner Staatskapelle, die von Johannes Schüler geführt wird. *Imperial* 014 080.

Die Wiener Philharmoniker erfreuen mit einer der beliebtesten *Haydn*-Sinfonien (D-dur, Nr. 104), die in ihrem gegensätzlichen Aufbau die ganze Eigenart dieses herrlichen Orchesters erkennen läßt. Die Streicher singen in dem köstlichen Andante. Markig wird das Menuett daneben gestellt und übermütig volksnah klingt das Finale aus. Hans *Weisbach* tönt mit kundiger Hand die Instrumentengruppen ab und läßt in großliniger Anlage das Melos und die Form Haydns mitreissend Klang werden. *Imperial* 014 066/68.

Weihevolle Größe atmet *Pfitzners* Vorspiel zu *„Palestrina“*, das von Hans *Knappertsbusch* liebevoll interpretiert wird. Die Berliner Philharmo-

niker versenken sich mit ganzer Hingabe in die Welt Pfitzners. Aufnahmen dieser Art sind kulturvolle Pionierarbeit. *Electrola* DB 7677.

Die sinfonische Dichtung „Der Schwan von Tuonela“ von Jean *Sibelius* erfährt durch das Niedersachsen-Orchester Hannover eine Wiedergabe, die alle eigenartigen Reize des aus der finnischen Landschaft empfundenen Werkes enthüllt. Dr. Helmuth *Thierfelder* als Dirigent bringt die richtige Einstellung für die Deutung dieser Musik mit. *Grammophon* HM 57 128.

Besprochen von *Herbert Gerigk.*

Zeitspiegel

Verbot des Jazz und ähnlich entarteter Musik in Sachsen.

Eine Anordnung von Gauleiter Mutschmann.

Gauleiter und Reichsstatthalter Martin *Mutschmann* gibt in seiner Eigenschaft als Reichs-Verteidigungskommissar für Sachsen bekannt:

Im gegenwärtigen Zeitpunkt, wo das deutsche Volk alle geistigen und materiellen Kräfte anspannt, dem barbarischen Ansturm des jüdischen Bolschewismus und Amerikanismus zu begegnen, ist es unerträglich, wenn immer wieder durch einzelne Musikveranstalter versucht wird, deutschen Menschen die entarteten Jazzschlager amerikanischen Ursprungs vorzusetzen. Die deutsche Musik und die Musik der befreundeten Nationen, insbesondere Italiens, sind so unendlich reich an alten und neuen Opern, Operetten, Märschen, Tanzweisen und Volksliedern, sie sind in Melodie und Rhythmus so vielgestaltig, daß sie unerschöpfliche Möglichkeiten der Erbauung und auch Entspannung bieten. Diesem echten Kulturgut und Volksbesitz gegenüber bedeutet es eine Beleidigung und Schande für unser Volk, die Afterkultur der verjüdelten und vernniggerten Jazzmusik überhaupt anhören zu müssen. Ungezählte Stimmen von der Front und aus der Heimat wenden sich immer wieder gegen solche Würdelosigkeit. Um solchen Unfug im Gau Sachsen endgültig abzustellen, habe ich deshalb folgendes angeordnet:

Das Spielen aller amerikanisierenden Jazzweisen oder ähnlicher dem deutschen Kulturempfinden widerstrebenden „Musik“ wie alle Entartungen musikalischer Darbietungen durch körperverrenkende Untermalung, dekadenten Refraingesang und ähnliche Effekthascherei ist *grundsätzlich verboten.*

Ich mache die Inhaber der Gaststätten mit Musikbetrieb sowie die Veranstalter musikalischer Darbietungen verantwortlich für alle künftigen Entgleisungen auf diesem Gebiete.

Die Überwachung erfolgt durch die Kultur-Hauptstellenleiter der NSDAP. und die zuständigen polizeilichen Dienststellen.

Wer in diesem uns aufgezwungenen Krieg, in dem wir nicht nur für unseren Lebensraum, sondern auch für unsere unvergänglichen Kulturgüter kämpfen, die moralische Haltung unseres Volkes zu untergraben sich untersteht, hat die entsprechenden Folgen zu tragen.

*

Man kann nur wünschen, daß aus dieser Anordnung für das Gebiet des Gaues Sachsen eine Reichsregelung werde. Die von Gauleiter Mutschmann angeprangerte Musik ist eine Restdomäne jüdischen Geistes, die endlich ausgerottet werden muß.

Kennzeichnung jüdischer Namen.

Immer noch besteht Unklarheit darüber, in welcher Weise Namen jüdischer Musiker und Musikschriftsteller, deren Nennung in Büchern oder Aufsätzen notwendig wird, gekennzeichnet werden sollen. Im Laufe der Jahre sind die verschiedenartigsten Methoden versucht worden. Am einfachsten und klarsten ist naturgemäß die Form: der *Jude* Mendelssohn. Namentlich den Buchautoren erschien dieses Verfahren bei häufiger Wiederkehr solcher Namen nicht zweckmäßig. Man kennzeichnete dann wohl lediglich im Register die Namen der Juden durch ein Zeichen. Peinlich wird es, wenn in Nachschlagewerken, die manches Abkürzungsmögliche ausschreiben, die bescheidene Einfügung eines kleinen j. die Kennzeichnung übernimmt. Heißt es dann gar: hj., wird es wegen des Gleichklanges mit der Abkürzung für eine Parteigliederung peinlich. Auch bloße Möglichkeiten solcher doppelsinnigen Deutung sollte man strikt ausschalten.

Die Nürnberger Gesetze haben bestimmt, daß jeder Jude den Vornamen Israel, jede Jüdin den Vornamen Sara führen müssen. Da eine ständige Quelle für Mißverständnisse und Irrtümer gegeben ist, wenn es bei den bisherigen meist schüchternen Kennzeichnungen bleibt, besteht die Notwendigkeit, jüdische Namen bei *jeder* Nennung entweder mit dem Zusatz Jude zu versehen oder ein Zeichen vor den Namen zu stellen, das eindeutig und für jedermann sofort erkennbar ist. Am geeignetsten erscheint ein Judenstern: ✡, der also in einer klaren Ausführung in unsere gebräuchlichen Druckschriften gehört. Wen aus ästhetischen Gründen die unmißverständliche Kennzeichnung stört, der mag auf Zitierung oder Nennung von Juden verzichten.

Halbjuden wird man als solche nennen, so weit sie als Mischlinge bekannt sind. Bei der Kennzeichnung durch einen Stern kann die besondere Unterscheidung der Mischlinge fortfallen und gegebenenfalls im Register angegeben werden. Wir müssen uns daran gewöhnen, den Zusatz Jude wie einen Vornamen dem Eigennamen hinzuzufügen.

Seit dem Vorliegen des „Lexikons der Juden in der Musik“ ist eine sichere Handhabe für die zuverlässige Erfassung der jüdischen Namen vorhanden. *Herbert Gerigk.*

Richtlinien betreffend den Mißbrauch musikalischer Bearbeitungen.

Im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Präsidenten der Reichsmusikkammer erlasse ich nachstehende Richtlinien betreffend den Mißbrauch musikalischer Bearbeitungen:

Weite Kreise des Volkes wünschen, daß volkstümliche Kompositionen ihnen unverfälscht zu Gehör gebracht werden. Es haben daher alle Bearbeitungen zu unterbleiben, die auf einen Mißbrauch des ursprünglichen Musikwerkes in melodischer, rhythmischer oder harmonischer Beziehung hinauslaufen. Dies gilt insbesondere für das Arrangement von Melodiengut, das in seiner Originalgestalt als kulturell wertvoll anerkannt ist und von Musikstücken, deren volkstümliche Bedeutung und Beliebtheit nicht angetastet werden darf.

Bearbeitungen von Werken geschützter Komponisten, insbesondere Spezialarrangements, dürfen öffentlich nicht vorgeführt werden, wenn der Komponist gegen die Bearbeitung Einspruch erhebt.

Im Zweifelsfällen erteilt die Reichsmusikprüfstelle im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vor Drucklegung einer Bearbeitung Auskunft.

Begriffsbestimmungen.

Da der allgemeine Begriff der musikalischen Bearbeitungen umstritten ist, wird zur Anwendung der vorstehenden Richtlinien zwischen folgenden Begriffsbestimmungen unterschieden:

I. Die Einrichtung.

Hierunter fallen: Instrumentation, Transponierung, Klavierauszug, Verengung oder Erweiterung der darstellenden musikalischen Ausdrucksmittel, ferner Arrangements für Militärmusik, Volksinstrumente usw. Die Einrichtung erfolgt zumeist mit Einwilligung des Komponisten, erscheint als gedruckte Ausgabe und gibt zu Beanstandungen keinen Anlaß.

II. Das Arrangement.

Hierunter ist zu verstehen: Die Bearbeitung einer Unterhaltungsmelodie für Zwecke des Drucks und des öffentlichen Vortrags in üblicher Form, bei Tanzstükken die Hinzufügung eines Vorspanns, die Anfertigung verschiedener Instrumentationssätze für den Vortrag von Refrain und Vorstrophe und eines sogen. Spezialchorus in der üblichen Form, bei Konzertstücken unter Umständen auch das Erfinden von Nebenmelodien und Varianten. Auch das Arrangement wird üblicherweise gedruckt und verlegt und ist stagmapflichtig. In manchen Fällen kann schon ein Druckarrangement in der stilistischen Haltung unerwünscht sein. Arrangements, die mit hot-Stil, überschärften Spezial- und Tutti-Chorussen feindstaatlicher Vorbilder nachzuahmen versuchen, entsprechen nicht der Würde deutscher Musik und sind zu unterlassen.

III. Das Spezial-Arrangement.

Hierunter fällt die Anpassung eines Stückes an ganz bestimmte Zwecke: An Kapellen mit einer vom üblichen Schema abweichenden Besetzung, an Orchester mit betont artistischem Einschlag, ferner für Darbietungszwecke, die einen besonderen Zweck erreichen sollen, unter Umständen mit einer weitgehenden Einwirkung auf das zugrundeliegende Melodiengut verknüpft. (Sonderarrangements für Schallplatten-, Tonfilm-, Varieté- und Rundfunkzwecke.)

Das Spezial-Arrangement wird gewöhnlich ohne Befassung eines Verlegers und der Stagma der Natur der Sache nach durch den Kapellenleiter veranlaßt. Das Spezialarrangement der einzelnen Kapellen bedarf einer besonderen Überwachung, da es nach der unterschiedlichen stilistischen Einstellung, charakterlichen Haltung und Technik der Kapellen ganz besonders unerwünschten Infiltrationen, Verbiegungen und Überfremdungen zugänglich ist.

IV. Die freie Bearbeitung (Verarbeitung).

Hierzu rechnet die Schaffung eines vollständig neu geformten Tonstücks mit Benutzung einer entliehenen Melodie. (Paraphrase, Phantasie über . . .). Hierbei ist nach dem Wert des zugrunde liegenden ursprünglichen Musikwerkes zu unterscheiden. Das freie Bearbeiten von belanglosen Werken aus früheren Zeiten ist — außer für Rundfunkübertragungen — nicht zu beanstanden, zumal es einen Hauptbestandteil des Repertoirs auszumachen pflegt. Die freie Bearbeitung kulturell wertvoller Musik ist nur zulässig, wo sie in voller Verantwortung des ihr anvertrauten kulturellen Wertes vorgenommen und in künstlerisch hochstehender Form durchgeführt wird.

Berlin, den 4. Juni 1943.

Der Generalsekretär der Reichskulturkammer

Hinkel

Der Preisstop für künstlerische Leistungen.

Freistehende musikalische Berufstätige, besonders Musikerzieher, haben öfter mit dem „Preisstop" zu tun. Wie verhält es sich damit?

Durch das Gesetz vom 29. Oktober 1936 ist ein Reichskommissar zur Überwachung der Preisbildung für Güter und Leistungen jederArt . . . sowie für sonstige Entgelte bestellt worden. Während also der Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe die Gagen, d. h. die Entgelte der arbeitsvertraglich angestellten Künstler überprüft, regelt der genannte Reichskommissar, kurz Preiskommissar genannt, alle sonstigen Entgelte. Nur bei Kulturkonzertveranstaltungen überschneiden sich die Befugnisse beider Stellen insofern, als der Sondertreuhänder hier auch die Honorare für einzelne Leistungen genehmigt, daneben aber die Ordnungsstrafgewalt des Preiskommissars, insbesondere für die beim Sondertreuhänder „vorlagefreien" Verträge unter 500.— bzw. 300.— RM erhalten bleibt.

Die Vollmachten des Preiskommissars gehen außerordentlich weit, insbesondere steht ihm unbegrenzte Ordnungsstrafgewalt inbezug auf Geldstrafen zu. Er kann ferner Einzelpersonen auf dem Gebiet, auf dem die Zuwiderhandlung erfolgt, jede Tätigkeit untersagen oder sie von Auflagen abhängig machen. Die Durchführung seiner Anweisungen auf Grund des Gesetzes wird außerdem durch Freiheitsstrafen gesichert. Der Preiskommissar hat am 26. 11. 36 eine Verordnung über das Verbot von Preiserhöhungen erlassen (Preisstopverordnung). Hiernach sind Preiserhöhungen für Güter und Leistungen jeder Art sowie für sonstige Entgelte verboten. Dieses Verbot gilt vom 18. Oktober 1936 ab. Als Preiserhöhung ist es auch anzusehen, wenn Zahlungs- und Leistungsbedingungen nachteilig verändert werden. Umgehungen sind unzulässig. Soweit jedoch aus volkswirtschaftlichen Gründen oder zur Vermeidung besonderer Härten eine Ausnahme dringend erforderlich erscheint, können der Preiskommissar oder die von ihm beauftragten Stellen Ausnahmen zulassen oder anordnen.

Seit Ausbruch des Krieges sind diese Grundsätze verschärft wirksam. Die Kriegswirtschaftsverordnung vom 4. September 1939 spricht in ihrem § 22 aus, daß Preise und Entgelte für Güter und Leistungen jeder Art nach den Grundsätzen der kriegsverpflichteten Volkswirtschaft gebildet werden müssen.

Hiernach ergibt sich, daß auch Solisten und Musikerzieher nicht ohne weiteres die Entgelte für ihre Leistungen über den Stand vom 18. Oktober 1936 hinaus erhöhen können. Grundsätzlich findet auch auf sie der Preisstop Anwendung. Der Oberpräsident der Mark Brandenburg als mittlere Preisbehörde hat dies anläßlich eines Einzelfalls in einem Schreiben Anfang 1942 inbezug auf die Honorarsätze der Musikerzieher ausdrüchlich klargestellt, wobei es sich vor allem darum handelte, ob die von der Fachschaft Musikerzieher seinerzeit aufgestellten Mindesthonorare als Höchstsätze zu gelten hätten. Der Oberpräsident stellt sich auf den Standpunkt, daß diejenigen Musikerzieher, die bei Inkrafttreten der Preisstopverordnung (26. 11. 36) bereits unterrichtet haben, an ihre bis dahin genommenen Preise gebunden sind. Sie dürfen sie nur mit Genehmigung der Preisbildungsstelle erhöhen. Dies gilt auch dann, wenn sie inzwischen ihre Ausbildung vervollkommnet haben und sich deshalb zu einer Erhöhung ihrer Honorarsätze für berechtigt halten. Musikerzieher, die ihre Tätigkeit nach dem Inkrafttreten der Preisstopverordnung aufgenommen haben und noch aufnehmen, waren und sind nicht an die von der Fachschaft Musikerzieher festgesetzten niedrigsten Honorarsätze gebunden. Sie müssen diejenigen Honorarsätze einhalten, die für sie im Zeitpunkt des Inkrafttretens der Preisstopverordnung angemessen gewesen wären. Ein Musikerzieher, der mit dem Unterrichten jetzt beginnt, darf also für eine Stunde dann 5.— RM berechnen, wenn es nach seiner Vorbildung im Jahre 1936 üblich gewesen wäre, dieses Honorar zu fordern.

Aus dieser Stellungnahme ergibt sich, daß die Angehörigen der genannten Berufskreise durch geeignete Anträge an die zuständigen Preisbildungsstellen (in Berlin Preisbildungsstelle beim Stadtpräsidenten der Reichshauptstadt Berlin, Berlin W 8, Französische Str. 48) es unter Berufung auf § 3 der Preisstopverordnung erreichen können, daß zum Ausgleich unbilliger Härten angemessene Honorarsätze genehmigt werden, wenn die bisherigen Honorarsätze als unangemessen anzusehen sind. Keinesfalls darf eine solche Erhöhung einseitig erfolgen. Auch nach Genehmigung durch den Preiskommissar darf sie gegenüber dem Vertragspartner nur im Wege der Vereinbarung oder durch ordnungsgemäße Kündigung zum nächstzulässigen Termin ausgesprochen werden. *Kurt Zimmerreimer.*

Wanderkonzertorchester in Italien.

Das Faschistische Kulturinstitut bereitet in diesem Jahr unter Mitarbeit der zuständigen Musikerorganisationen die Durchführung von etwa 100 großen Konzerten vor, die in zahlreichen größeren und kleineren Städten Italiens und vor allem in denjenigen Orten stattfinden sollen, die zwar ruhmreiche künstlerische Überlieferungen, aber nur geringe Möglichkeit besitzen, an den großen musikalischen Veranstaltungen teilzunehmen. Die Aufführungen, die von Dirigenten, Solisten und Orchestern ersten Ranges, ausschließlich italienischen Künstlern, veranstaltet werden, erfüllen die Aufgabe, auch den Musikfreunden der kleineren Städte die bedeutendsten zeitgenössischen Werke nahe zu bringen. Die Konzertreihe, welche sich dem großen Arbeitsprogramm der Faschistischen Kulturinstitute zur Verbreitung der italienischen Kulturgüter eingliedert, hat bereits begonnen und wird sich bis in den Sommer hinein erstrecken. n.

Musik in Riga.

Der Hauptsender Riga brachte innerhalb einer groß angelegten Sendereihe von 32 Dienstag-Konzerten fast in jedem Musikabend eine kennzeichnende Probe aus dem deutschen Musikschaffen der Gegenwart. Zu nennen sind folgende Werke: *Jörns:* Elbinger Musik, *Hessenberg:* Concerto grosso, *Hoeller:* Frescobaldi-Variationen, *David:* 2. Sinfonie, *Borck:* Thema, Variationen und Finale, *Berger:* Rondino giocoso, *Rasch:* Ostinato und Toccata, *Pfitzner:* Sinfonie und Duo für Geige und Cello, *Graener:* Turmwächterlied, Gotische Suite, Wiener-Sinfonie, *Trapp:* Cello-Konzert für Orchester. Ferner Kompositionen von Richard Strauß, Max Trunk, Heger, Georg Schumann, Rudi Stephan, Franz Schmidt und anderen. So wurde innerhalb dieser Konzerte, die selbstverständlich auch eine Reihe der hauptsächlichen sinfonischen Werke aus Klassik und Romantik brachten, ein entscheidender Schritt zur Pflege und Verbreitung deutscher Musik im Ostland getan.

Das große Orchester des Hauptsenders Riga mit seinen 70 lettischen Musikern erfüllte damit ein Arbeitsprogramm, das einzig in seiner Art dasteht.

Franz Mikorey 70 Jahre alt.

Am 3. Juni beging der Komponist und frühere GMD an der Dessauer Hofoper, Franz *Mikorey,* seinen 70. Geburtstag. Mikorey ist geborener Münchener, sein Vater war der bekannte Kammersänger Max Mikorey, der lange Jahre am Münchener Nationaltheater tätig war. Mikorey lag seinen musikalischen Studien in München bei Thuille und in Berlin bei Herzogenberg ob, war dann als Kapellmeister in Prag, Regensburg, Elberfeld und Wien, und wurde 1901 an die leitende Stelle der besonders auch durch ihre Musikfeste berühmt gewordenen Stadt Dessau berufen. Hier wie später auch in Helsingfors an der dortigen Staatsoper galt sein Wirken ganz vorzüglich den zeitgenössischen Werken großen Stils: der Symphoniker Bruckner kam durch ihn zu Wort, die Opern von Strauß und Pfitzner, nicht zu reden von Wagner, dessen Musikdramen er besonders in Helsingfors den Weg bereitete. 1924 siedelte Mikorey nach München über, wo er noch heute als freier Künstler lebt.

Wenn Mikorey als Orchesterleiter eine allbekannte Persönlichkeit ist, so gilt dies leider nur in bedingtem Maße für sein Wirken als *Komponist.* Mikorey schrieb Symphonien, Chorwerke, Kammermusik und Lieder. Von ersteren sind durch vielfache Aufführungen am bekanntesten die „Adria-Symphonie" und „Engadiana" geworden, Werke, die mehr oder weniger als Ausläufer der programatischen Tondichtungen zu betrachten wären. Sie sind für großes Orchester geschrieben, stimmungsmäßig naturhaft-koloristisch empfundene Gegenstücke zu der mehr faustischen Richtung eines Liszt oder den individuell geprägten Ausdrucksstil von Richard Strauß. Eine Märchenoper *„Der König von Samarkand"* erlebte erfolgreiche Aufführungen in Halle, Wiesbaden und Dessau. Von prägnanter Ausdrucksform sind Mikoreys Lieder. Aus ihnen sind uns besonders ein geschlossener Zyklus aus des Knaben Wunderhorn in guter Erinnerung als Tonbilder von weiter und reicher Innenschau. Ein Klavierquintett und Männerchöre ergänzen nach anderer Seite hin das Bild eines Schaffenden, der nicht nur im Sinne des reproduktiven Künstlers sondern auch als selbstschöpferische Persönlichkeit zu den wesentlichen Erscheinungen nserer Zeit gehört. Siegfried *Kallenberg.*

Verschollenes Manuskript gesucht!

Beim Sichten des musikalischen Nachlasses meines für Großdeutschland gefallenen Mannes, *Helmut Jörns,* vermisse ich die *„Suite* nach Texten ostpreußischer Dichter" für gemischten Chor und Orchester, die 1936 mit so großem Erfolg beim Fest der deutschen Chormusik in Augsburg uraufgeführt wurde. Die Musik soll jetzt veröffentlicht werden. Es fehlt jede Unterlage, wohin das Material verliehen wurde. Daher bitte ich auf diesem Wege um zweckdienliche Nachricht oder um die Meldung des augenblicklichen Besitzers der Musik an meine Anschrift: Lore *Jörns,* Mannheim, Meerwiesenstr. 31.

Verschiedene Mitteilungen.

Der Generalintendant der Bühnen der Reichsmessestadt *Leipzig* hat die Oper *„Casanova in der Schweiz"* von Paul *Burkhard,* Text von Richard Schweizer zur deutschen Erstaufführung angenommen.

Wie aus *Venedig* berichtet wird, wurde bei Gedenkfeiern zum 130. Todestag *Richard Wagners,* die im Palazzo Vendramin Calergi, in dem der Meister gestorben ist, in offizieller Form stattfanden, mitgeteilt, daß in Venedig die Arbeiten an einem geschichtlichen Film über das Leben Richard Wagners, in dem besonders sein zweimaliger Aufenthalt in der Lagunenstadt behandelt wird, in nächster Zeit beginnen werden. Der Hauptdarsteller wird Emil *Jannings* sein.

Der *Musikpreis der Stadt Rostock* wurde im Rahmen der 5. Rostocker Musikwoche dem vor kurzem im Osten gefallenen Kapellmeister des Rostocker Stadttheaters Horst Günther *Schnell* verliehen. Im Rahmen der Feier wurden Teile aus seiner Oper „Orpheus" uraufgeführt, die der Rostocker Musikdirektor Heinz Schubert nach Skizzen zu einigen geschlossenen Nummern zusammengefügt hatte. Der Hauptteil des Manuskriptes der Oper, sowie der übrige Nachlaß von Schnell sind englischen Bombenangriffen zum Opfer gefallen.

Der Reichsstatthalter in Wien Reichsleiter Baldur von Schirach hat über Vorschlag des Direktors der Reichshochschule für Musik den anläßlich des 60. Geburtstages des Komponisten und Professors der Reichshochschule für Musik Dr. Josef Marx gestifteten *„Joseph-Marx-Preis"* dem Studierenden der Reichshochschule für Musik Wien Hans *Toifl* verliehen, der ganz besondere Begabung aufweist und verschiedene Werke — darunter ein Streichquartett — geschaffen hat, die bereits mit Erfolg aufgeführt wurden.

Der Konzertmeister Helmuth *Zernick* ist als Lehrer für Violinunterricht einer Meisterklasse an das Konservatorium der Reichshauptstadt *Berlin* berufen.

Joseph *Haas* hat eine komische Oper in vier Akten *„Die Hochzeit des Jobs"* vollendet. Den Text schrieb Ludwig Andersen. Die Uraufführung des Werkes ist zu Beginn der kommenden Spielzeit im Staatstheater in Kassel.

Für das Deutsche Theater in *Prag* hat Generalintendant Oskar Walleck die Uraufführung des neuen Balletts „Kleopatra" von Fred *Walter* angenommen.

Wilhelm Furtwängler hat die kürzlich in Essen uraufgeführte Zweite Sinfonie von Ernst *Pepping* für eines der ersten nächstwinterlichen Philharmonischen Konzerte in *Berlin* angenommen.

Hermann *Reutters* neue Oper *„Odysseus"* erlebte an den Städtischen Bühnen in *Wuppertal* eine eindrucksvolle Erstaufführung. In der Inszenierung Heinrich Köhler-Helffrichs mit den Bühnenbildern von Heinz Wendel und in der musikalisch hervorragenden Wiedergabe durch GMD Fritz Lehmann kam eine Aufführung von überzeugender künstlerischer Geschlossenheit zustande.

Kurt *Hessenbergs* kurzes und humorvolles Orchesterstück „Musikantenhochzeit“, das kürzlich im Pariser Sender und im deutschen Funk als Reichssendung zu hören war, ist nach erfolgreichen Aufführungen in Wiesbaden und Göttingen in Krefeld und Baden-Baden vorgesehen.

Händels Orgelkonzerte wurden in Partitur und Stimmen von dem bekannten Organisten und Cembalisten Prof. Helmut *Walcha* neu herausgegeben.

In den vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung herausgegebenen Reichsdenkmalen „Das Erbe deutscher Musik“ erschien als Band 19 die bekannte Liedersammlung von *Valentin Rathgeber* und *I. C. Seyfert* „Ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafelconfect“ vom Jahre 1733—46. Die Herausgabe besorgte Dr. Hans-Joachim Moser.

Zur Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens für die Konzerte hat das *Nationalsyndikat der italienischen Tonkünstler* eine Reihe Wettbewerbe für Komponisten ausgeschrieben. Es sind Preise von insgesamt 30 000 Liren ausgesetzt für: 1. ein symphonisches Werk mit oder ohne Solisten in einem oder mehreren Sätzen, 2. ein Chorwerk mit Orchester mit oder ohne Solisten in einem oder mehreren Sätzen, 3. eine Komposition für unbegleiteten Chor; ferner für kammermusikalische Werke, 4. für kleine Besetzung von sechs bis zu zwölf Spielern mit oder ohne Solisten, 5. für Trio, Quartett oder Quintett in Instrumentalbesetzung nach freier Wahl, 6. für Klavier allein, 7. für Klavier und ein anderes Instrument, 8. für eine Singstimme und Klavier. n.

Fried *Walter* hat eine komische Oper *„Dorfmusik“* geschrieben. Das Libretto stammt aus der Feder von E. Tramm und P. Beyer. Die Uraufführung ist für den Herbst in Wiesbaden vorgesehen.

Das Tanz- und Singspiel *„Die schlaue Müllerin“* von Cesar *Bresgen*, das kürzlich bei der Uraufführung in Essen das Interesse der Fachwelt auf sich gelenkt hat, erzielte auch am Landestheater in *Darmstadt* allgemeine Zustimmung und Anerkennung.

Gerhard *Frommels* Sinfonie, die Wilhelm Furtwängler kürzlich in Berlin zur Uraufführung brachte, hat GMD Hugo Balzer auf das Programm eines seiner nächsten Konzerte gesetzt.

In *Gleiwitz* wurde die Gründung einer *Richard-Wetz-Gesellschaft* vollzogen, die sich der Aufgabe unterzieht, das Musikschaffen dieses 1875 in Gleiwitz geborenen und 1935 in Erfurt verstorbenen oberschlesischen Tondichters zu verbreiten und sein Andenken durch Herausgabe seiner Werke und der über sie erschienenen Literatur wachzuhalten und ferner eine Erinnerungsstätte in der Geburtsstadt des Komponisten zu errichten. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. h. c. *Raabe*, der bei dieser Gelegenheit über Richard Wetz und sein Werk sprach, hat das Präsidium über die Gesellschaft übernommen.

Am 4. April d. J. als dem 100. Geburtstage *Hans Richters* ließ die Wiener Staatsoper als die Stätte seiner längsten und bedeutsamsten Wirksamkeit eine von Professor *Tautenhayn* künstlerisch ausgestattete Plakette mit dem Bildnis des Meisterdirigenten im großen Foyer des Operntheaters anbringen. Die Gedenkworte bei der schlichten internen Feier sprach Univ. Prof. Dr. Victor *Junk*, worauf Staatsoperndirektor GMD Dr. Karl *Böhm* die Plakette in die Obhut des Hauses übernahm.

Anstelle des ausgeschiedenen Erich Walter verpflichtete die Intendanz der Pfalzoper GMD Walter *Beck* zum musikalischen Oberleiter. Beck war neun Jahre lang als GMD in Magdeburg tätig und zuletzt in dieser Eigenschaft am Staatstheater Bremen.

Das Badische Ministerium für Kultus und Unterricht hat den elsässischen Komponisten Leo Justius *Kauffmann* beauftragt, ein Klavierkonzert zu schreiben, das in Straßburg zur Uraufführung kommen wird.

Dr. Hans *Hoffmann, Bielefeld,* ist zum städtischen Musikdirektor und zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters ernannt worden.

Die *Dresdener* Staatsoper hat dem durch seine in Straßburg uraufgeführte Oper „Die Geschichte vom schönen Annerl“ und eine Reihe von Orchesterstücken und Kammermusikwerken bekannt gewordenen Komponisten Leo Justinus *Kauffmann* Auftrag für zwei neue Opern erteilt. Der einen liegt ein Stoff aus der Antike, Euripides Drama „Hippolythos“ zugrunde, die andere soll einen modernen Stoff behandeln.

Zum „Tag der deutschen Hausmusik“, an dem das Schaffen der zeitgenössischen Komponisten besondere Beachtung finden wird, veranstaltet der Großdeutsche Rundfunk in Verbindung mit der Reichsmusikkammer einen *Kompositions-Wettbewerb*, an dem sich alle deutschen Komponisten, die Mitglied der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer sind, beteiligen können. Die Reichsrundfunkgesellschaft (Berlin-Charlottenburg 9, Haus des Rundfunks, Programmgruppe: Bruno Aulich) versendet auf Anforderung ein Merkblatt, aus dem die Bedingungen des Wettbewerbs, auch was die Art der Werke anbetrifft, genau zu ersehen sind. Wehrmachtsangehörige, die sich im Einsatz befinden, bekommen das Merkblatt unaufgefordert zugesandt. Als Schlußtermin für Einsendungen gilt der 1. Oktober 1943.

Die drei besten Werke werden am „Tag der deutschen Hausmusik“ über den Deutschlandsender zu hören sein als Beitrag des Rundfunks zu diesem wichtigen Musiktage.

Veranstaltungen.

Zum Abschluß der Winterveranstaltungen des Konservatoriums der Musik *Sondershausen (Thür.)* spielte der langjährige Konzertmeister und Hofkapellmeister Professor Karl *Corbach*, unter dessen Leitung auch das Konservatorium fast 30 Jahre stand, im nunmehr 77. Lebensjahre noch einmal die drei Brahmssonaten mit erstaunlicher Frische technisch sicher und mit schönster Tongebung. Er wurde mit Alfred Gallitsche am Flügel stürmisch gefeiert.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung *Graz* führte für ihre Lehrer und Studierenden vom 20. bis 25. Mai ihr drittes *Lager für Musische Erziehung* in Bad *Rohitsch-Sauerbrunn* durch. Als Gastdozenten wirkten mit Dr. Hans Joachim Moser, Referent im Propagandaministerium und Prof. Walter Weyler, Dozent am Antwerpener Konservatorium, mit dem auch 20 flämische Musikstudierende am Lager teilgenommen haben.

Der im Vorjahr begonnene Kulturaustausch zwischen der deutsch-flämischen Arbeitsgemeinschaft in Brüssel und der Steiermark erfährt dadurch wieder eine neue Bereicherung.

Aus Anlaß des 700jährigen Bestehens der Stadt *Stargard* in Pommern wurde am 20. Juni 1943 ein Festkonzert mit dem Kammerorchester der Berliner Musikhochschule unter Leitung von Professor Fritz Stein durchgeführt. Im Rahmen des Konzertes gelangte das „Kammerkonzert, Stargarder Festmusik, von Paul *Höffer* zur Uraufführung.

Das *Musische Gymnasium Frankfurt am Main* hat eine zehntägige Konzertreise durch die *Schweiz* durchgeführt. Unter der Leitung von Professor Kurt Thomas musizierten 100 Jungen mit bestem Erfolg deutsche Musik aus dem 16. und 19. Jahrhundert.

Am 14. Juni gelangte in Straßburg (Elsaß) unter der Leitung von GMD Hans *Rosbaud* op. 76 „Thema und Variationen für großes Orchester“ von Felix *Woyrsch* zur Aufführung. Die Aufführung wurde vom Deutschlandsender übertragen.

Walter *Niemann* (Leipzig) vollendete ein neues Klavierwerk *„Der Rubin“*, Gestalten und Bilder aus dem Orient nach Friedrich Hebbels gleichnamiger Novelle op. 161.

GMD Fritz *Zaun* bringt die kürzlich vollendete Sinfonie von Gustav Adolf Schlemm im September mit dem Städtischen Orchester in Berlin zur Uraufführung.

Karl Hasse, der seit einer Reihe von Jahren als Direktor der Hochschule für Musik in Köln wirkt, konnte vor kurzem seinen 60. Geburtstag begehen. Dies wurde Anlaß, den Meister auch als Komponisten mehr als sonst üblich aufs Programm zu setzen. Einen sehr wertvollen Abend mit Werken von Karl Hasse brachte das *Stroß-Quartett* in *Tübingen*, der früheren Wirkungsstätte Karl Hasses. Das Streichquartett Nr. 3 in a-moll opus 63 und das Streichquintett in d-moll opus 60 wurden hier in hervorragender Weise interpretiert. Es zeigte sich in diesen Werken, welch nachhaltigen Eindruck

der Komponist Karl Hasse immer wieder hinterläßt. Es sind Werke, die sorgfältiger und verantwortlicher gearbeitet sind, als dies vielfach heute der Fall ist, Werke, mit denen man sich ausführlicher auseinandersetzen sollte, als dies unsere schnellebige Zeit im allgemeinen tut. Es zeigte sich auch in dieser Aufführung, daß hier ein Schaffen vor uns liegt, das von längerer Dauer sein wird, das aber in seinem Werte uns auch schon heute nicht vorenthalten werden sollte. Die Kammermusik, die Orchesterwerke, die Lieder Karl Hasses, von denen auch in Tübingen eine größere Anzahl zur Aufführung gelangten, seine Kantaten sollten überall mehr auf dem Programm erscheinen. Es sind Werke, die den Aufführenden und den Zuhörenden Freude machen, und die bei öfterem Anhören immer mehr Schönheiten aufzeigen. *G. Bosse.*

Hermann Simons „Requiem in bello", — Totenfeier im Kriege — ist von Günther Ramin zur Uraufführung mit dem Brucknerchor zu Leipzig in Aussicht genommen.

Geburtstage und Jubiläen.

Professor Paul *Baumgarten* beging am 25. Juni den 70. Geburtstag. Nach der Durchführung des Opernhaus-Umbaues in Charlottenburg erbaute Baumgarten 1936 bis 1938 das Gautheater Westmark in Saarbrücken. Wenn er dann Theater umbaute, so war das vielfach eine völlige Neu-Schöpfung. Ihm war übertragen der Umbau des Schiller-Theaters der Reichshauptstadt in Charlottenburg, des Metropol-Theaters und des Admiral-Theaters in Berlin, des Stadttheaters in Augsburg, des Deutschen Theaters in München, des Deutschen National-Theaters in Weimar, des Reichsgautheaters in Posen und des Stadttheaters in Thorn.

Einer der führenden Männer auf dem Gebiete der Bühnentechnik, Professor Rudolf *Klein*, Technischer Direktor der Preußischen Staatstheater, vollendet am 25. Juni sein 65. Lebensjahr und kann gleichzeitig sein 40jähriges Dienstjubiläum begehen. Über Dresden führte sein Weg 1911 nach der Reichshauptstadt an das Deutsche Opernhaus, bis er dann 1929 die technische Oberleitung der Preußischen Staatstheater als Technischer Direktor übernahm. In Anerkennung seiner besonderen Leistungen verlieh der Führer dem Jubilar 1937 den Professortitel; das gleiche Jahr brachte als weitere Ehrung den Grand Prix der Weltausstellung Paris für die Arbeiten gelegentlich der Festaufführungen der Berliner Staatsoper in Paris.

Der seit vielen Jahren in Brüx (Sudetengau) lebende Komponist Rudolf *Engel* beging am 12. Mai seinen 60. Geburtstag in voller körperlicher und geistiger Frische. Als Absolvent der Stuttgarter Musikhochschule unter Max v. Pauer schrieb Rudolf Engel eine ganze Reihe bedeutsamer und mit viel Erfolg aufgeführter Orchester- und Chorwerke u. a. eine Symphonie in g-moll, eine fünfsätzige Orchestersuite, ein Oratorium „Jesus", eine Kufsteiner Heldensuite für Orgel und eine Missa solemnis für Soli, gemischten Chor und Orchester. Seine Werke zeichnen sich durch solide Struktur und gesundempfundene Klangwirkung, die sich mit einer wirkungsvollen Orchestrierung verbrämt, aus. Rudolf Engel wirkt zurzeit als Leiter der Städtischen Musikhochschule in der sudetendeutschen Bergstadt Brüx. *Pellegrini.*

Am 19. Juni wurde der Generalmusikdirektor der Reichshauptstadt, Fritz *Zaun*, 50 Jahre alt. In Köln geboren, studierte Zaun in seiner Vaterstadt am Konservatorium und an der Universität. Seine Studien wurden durch den Weltkrieg unterbrochen und seit Kriegsende führte ihn sein Weg als Dirigent nach Düren, Köln, München-Gladbach, Zürich und dann wieder als Operndirektor an das Kölner Opernhaus. 1939 gelangte er an die Spitze des *Berliner Städtischen Orchesters*, wo er tüchtige Erziehungsarbeit leistete. Zaun pflegt neben der klassischen Musik auch namentlich das zeitgenössische Schaffen, wie sich überhaupt seine Programme durch geschmackvolle Gestaltung und durch Berücksichtigung zu Unrecht vernachlässigter Komponisten und Werke auszeichnet.

Am 25. Juni 1843, also vor hundert Jahren, starb der besonders durch seine Textbücher zu *Webers „Freischütz"* und Kreutzers „Nachtlager von Granada" bekanntgewordene Schriftsteller Friedrich *Kind*. Der am 4. März 1768 in Leipzig geborene Juristensohn war nach dem Rechtsstudium an der Universität Leipzig seit 1792 in Dresden als Rechtsanwalt tätig, bis er den Juristenberuf aufgab und sich ganz seinem fruchtbaren literarischen Schaffen widmete, von dem auch zahlreiche Gedichte, Erzählungen und mehrere Bühnenwerke Zeugnis geben.

Die Toten.

Hans *Neemann*, der bekannte Lauten- und Theorbenvirtuose, der sich auch als Herausgeber alter Musik einen guten Namen erworben hat, hat im Dienste der Wehrmacht im Alter von 42 Jahren am 2. Juni sein Leben hingegeben.

In *Köln* verstarb als Opfer eines Luftterrorangriffs der weit über die Grenzen des Reiches hinaus bekannte Geiger und Violinlehrer Professor Bram *Eldering*. Der Verstorbene, der 1865 in Groningen in Holland geboren wurde, studierte in Brüssel und Berlin und entfaltete anschließend eine rege Konzerttätigkeit in Meiningen, Berlin und Budapest. Im Jahre 1903 kam er nach Köln, wo er bis 1934 als Lehrer am Konservatorium und der heutigen Musikhochschule wirkte. Aus seiner großen geigerischen Tradition sind viele namhafte Solisten hervorgegangen.

Sigrid Onegin ist kürzlich in Lugano im 53. Lebensjahr gestorben. Die Künstlerin war eine der gefeiertsten Vertreterinnen des Alt-Faches auf der Opernbühne, und sie erntete den gleichen Ruhm im Konzertsaal. Sie hieß ursprünglich Hoffmann und trug als Künstlerin den Namen ihres ersten Mannes. Im Gegensatz zur heute üblichen Behandlung der Altstimme trat sie auch mit virtuosen Koloraturarien hervor — eine Technik, die vor 100 Jahren noch allgemein gepflegt wurde, die aber inzwischen einem anderen Gesangsideal weichen mußte.

In Rom ist dieser Tage der Musikgelehrte und -pädagog. Tonsetzer und Chordirektor Raffaele *Casimiri* im 63. Jahr abgeschieden. Er hat selbst eine große Anzahl geistlicher Tonwerke — Messen, Litaneien, Motetten, Oratorien und „Sacri Concentus" — verfaßt, doch leistete er Bleibendes in der Musikwissenschaft, vor allem als Wiedererwecker und Entdecker alter polyphoner Vokalkunst. Zuletzt war ihm eine neue Aufgabe der „Opera Omnia di Palestrina" anvertraut worden, eine Aufgabe, die er bis zur Veröffentlichung des 17. Bandes förderte. Casimiri war am 3. November in Gualdo Tadino (Umbrien) geboren, studierte in Padua, wirkte erst als Musiklehrer und Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom. Hier gründete er 1922 auch seine ausgezeichnete „Società Polifonica Romana", die er in einheimischen Konzerten und auf Reisen ins Ausland bis nach Amerika mit Vorführungen unbegleiteter geistlicher und weltlicher Chormusik der Renaissance zu großen Erfolgen führte. Neben seiner praktischen Tätigkeit, seinem eigenen Schaffen und der Wiedererwekkung alter Meistermusik gab er seit 1901 die Zeitschrift „Rassegna Gregoriana", seit 1907 die Monatsschrift „Psalterium", dann das Jahrbuch „Sacri Concentus" sowie seit 1924 die Vierteljahrsschrift „Note d'Archivio polyphonicae romanae repertorium" heraus und veröffentlichte außer vielen Abhandlungen, die in seinen und in ausländischen Zeitschriften erschienen, biographische Schriften über Orlando di Lasso u. a. sowie Beiträge zur Palestrinaforschung. n.

Infolge eines technischen Versehens ist Heft 1/2 nur als Heft 1 bezeichnet worden. Wir bitten das zu korrigieren, da das vorliegende Heft die Nummern 3/4 umfaßt.

Die nächste Nummer der Zeitschrift (Heft 5/6, August/September) soll am 1. September zur Auslieferung gelangen.

Hauptschriftleiter: Dr. phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee; stellvertr. Hauptschriftleiter: Gustav *Bosse*, Regensburg. — Anzeigenleitung: Dipl.-Kfm. Franz *Schenk*, Berlin. Jeder Nachdruck (auch auszugsweise oder mit Quellenangabe) ohne Genehmigung ist verboten. — Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38. — Gedruckt in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

MUSIK IM KRIEGE

Gemeinschaftszeitschrift für die Dauer des Krieges vereinigt aus:

„Die Musik"

Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP., zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront. Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung. Herausgeber: Dr. Herbert Gerigk.
35. Jahrgang, Juni/Juli 1943, Heft 9/10.

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

„Zeitschrift für Musik"

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von **Robert Schumann.** Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt". Herausgegeben von Gustav Bosse.
110. Jahrgang, Juni/Juli 1943, Heft 6/7.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

„Allgemeine Musikzeitung"

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart (vereinigt mit „Rheinisch-Westfälische Musikzeitung" u. „Süddeutscher Musikkurier"). Hauptschriftleiter Dr. Richard Petzoldt.
70. Jahrgang, Juni/Juli 1943.

Breitkopf & Härtel, Musikverlag, Leipzig C 1, Nürnbergerstraße 36—38

„Neues Musikblatt"

Monatsschrift für zeitgenössische Musik und aktuelles Musikleben.
22. Jahrgang, Juni/Juli 1943.

B. Schotts Söhne, Mainz, Weihergarten 5—7

Erscheinungsweise zweimonatlich, Bezugspreis halbjährlich Mk. 7.—, Einzelheft Mk. 2.50

Inhalt: Heft 3/4 Juni/Juli 1943

Bildbeilagen:

Stadttheaterorchester in Halberstadt

Dirigent: Gerhard Hüttig

6 Sinfoniekonzerte

der Spielzeit 1943/44

1. Haydn, Sinfonie G-dur. Brahms, Violinkonzert. S. W. Müller, 2. Sinfonie
2. H. Bräutigam, Orchestermusik Werk 8. Chopin, Klavierkonzert e-moll. Beethoven, Sinfonie Nr. 8 F-dur
3. Beethoven, Ouvertüre Leonore II. Max Trapp, Cellokonzert. Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-moll
4. Pfitzner, Ouvertüre zu „Kätchen von Heilbronn. Brahms, Klavierkonzert B-dur. Beethoven, Sinfonie Nr. 2 D-dur
5. Brahms, Sinfonie Nr. 4 e-moll. Gesänge von Mozart u. R. Strauß. Wagner, Meistersinger-Vorspiel
6. Schumann, Ouvertüre zu „Genoveva“. Paganini, Violinkonzert. Sibelius, 2. Sinfonie

Soeben erschienen!

FRITZ VON BORRIES

Stimmen der Natur

Vier Lieder nach Gedichten von Heinrich Annacker

RM 3.—

PAUL VON KLENAU

Vier Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin

RM 3.—

VII. Sinfonie (Sturmsinfonie)

Uraufführung: Kopenhagen, Rom, Deutschlandsender

(Aufführungsmaterial leihweise nach Vereinbarung)

GUSTAV ADOLF SCHLEMM

Konzert für Violine und Orchester E-dur

Klavierauszug RM 7.50

(im Repertoire von Paul Richartz)

Bitte die Werke zur Ansicht anfordern

WILLY MÜLLER

Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg

Renomiertes Kammerorchester

aus Damen bestehend, sucht für Mitte Oktober einige Damen (jüngere) aller Streichinstrumente zur Wehrbetreuung auf mindestens 3 Monate. Angebote sind zu richten an **Gastspieldirektion H. Grünwald**, Berlin SW 68, Neuenburgerstr. 37, Telefon 17 62 45

Musiklehrer

für Klavier und alle theoret. Fächer, als Seminarleiter an westd. Konservatorium tätig, Kriegsbeschädigt und Fliegergeschädigt

sucht

ähnl. Tätigkeit an Konservatorium im Reich oder im Osten. Angebote unter M 4/43 an die Geschäftstelle dieses Blattes.

Bewährter Dirigent und Pianist

(musizierte als Begleiter und mit Kammermusikvereinigungen allerersten Ranges) anerkannter Pädagoge und Organisator, erfahren in Musikschulleitung, in ungekündigter Stellung als Städt. Musikdirektor sucht sich zu verändern.

Anfragen an die Schriftleitung M 5/43

Ausbildungsstätte des

Balletts der NSG. „Kraft durch Freude“

Berlin-Grunewald, Schleinitzstraße 7. :: Fernruf 960211/12

HANS BASTIAAN, Violine
Konzertmeister i. Philharm. Orchest. Soloabende, Orchesterkonzerte, Kammermusik. Vertreten durch Dr. Walter Funk, Berlin-Zehlendorf, Wende-Marken 114. Telefon 847203
Privatanschr.: **Berlin SW 61,** Obentrautstr. 32. Ruf 190176

SASCHA BERGDOLT
Pianistin
Orchester – Konzerte – Klavier – Soli
Wehrmacht-Tourneen
Köln Am Botanischen Garten 12 Ruf 76892

Marianne Brugger
Konzert SOPRAN Oratorien
Berlin-Grunewald, Friedrichsruher Straße 31
Telefon 890460

HERTA BÜNTE / Sopran
Staatlich geprüft **Lied – Oratorium**
Ausbildung bis zur völligen Konzert- und Opernreife
Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 135. Telefon 316060

Ise-Veda Duttlinger
Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon 871191

Rose-Marie Eisenmenger
Mezzo-Alt
Konzert — Lied — Orchesterwerke
Berlin-Friedenau, Kaiserallee 136. Telefon 831275

PAUL ERDMANN
VIOLONCELLO
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 60. Telefon 878350

Konzert, Funk
Film, Elektrola

Kammerchor Waldo Favre
Berlin-Charlottenburg
Fasanenstraße 1[illegible]. Tel. 322656

KOMPOSITIONEN
werden bearbeitet, instrumentiert und aufgeführt, Dichtungen zur Vertonung übernommen. Off. u. M/2/43

PANCHO KOCHEN / RHEA KOCHEN
Stimmbildner
Berlin-Halensee, Katharinenstraße 27. Telefon 971893

Marie-Luise KÖNIG v. KLEIST
Violine — Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Charlottbg. 5, Wundstr. 68/70. Tel. 933797

Ingeborg Lasser
Alt
Oper — Lied — Orchesterkonzerte
Berlin-Steglitz, Björnstraße 31. Ruf: 727653 253556

Lotte Meusel
Alt-Mezzo
Berlin-Charlottenburg 9
Westend-Allee 98c — — — Telefon: 992051

MARIA OETTLI / VIOLINE
Konzert — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 7, Tel. 874964

Lothar Penzlin (Orgel)
Berlin-Charlottenburg 4
Wielandstraße 4 / Fernruf: 316085

Herbert Pollack
KLAVIER. Staatlicher Hochschullehrer
Berlin W 15 — Bayerische Straße 6 — Telefon 911766

GERHARD PUCHELT
Pianist und Konzertbegleiter
Berlin-Halensee, Bornimer Straße 18. Telefon 974231

KARL-AUGUST SCHIRMER
Klavierabende **PIANIST** Orchesterkonzerte
Berlin-Lichterfelde-W., Albrechtstraße 8a. Telefon 734798

Komponist Dirigent ***Ernst Schliepe***
Liedbegleitung
Berlin W 15, Düsseldorferstraße 8

ANNLIES SCHMIDT
Violoncello
Solistin
Berlin-Charlottenburg 9, Reichsstraße 87
Ruf: 991631

Konzertsängerin
Helene Schmidtler
Berlin-Charlottenb. 4, Kantstr. 103
Telefon 314975
Arien und Lieder
v. Beethoven, Brahms, Mozart, Reger, v. Souppé, Schubert, v. Weber. — Unterricht in Gesang und Lautenspiel

---

HELGA SCHON ✱ Violinistin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Friedenau, Ringstr. 41. Telefon 885313

JOACHIM SEYER-STEPHAN
PIANIST
Berlin-Zehlendorf, Forststraße 3. Telefon 843029

Waldemar von Vultée
Dirigent und Pianist
Berlin-Halensee, Eisenzahnstraße 65. Telefon 963814

CLAIRE WINZLER / Alt
Lied – Oratorium
Berlin W 15, Düsseldorferstraße 8. Telefon 923807

Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik" 36. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	„Zeitschrift für Musik" 110. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 70. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 22. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

Heft 7/8 1943 Oktober/November

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

J.O.

Soeben erschienen:

Einzelausgaben

aus

„CAPRICCIO"

Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug

von

CLEMENS KRAUSS

und

RICHARD STRAUSS

Op. 85.

Streichsextett

(2 Violinen, 2 Viola, 2 Celli)

Partitur RM 2.— no. Stimmen cplt. RM 6.— no.

Tänze

(Passepied - Gigue - Gavotte)

für Violine, Violoncello u. Cembalo oder Klavier RM 3.- no.

Johannes Oertel, Berlin-Grunewald

Erdener-Straße 8

Ein neues Werk der

Bläser — Kammermusik — Literatur

THEODOR BLUMER

Sextett (Kammersinfonie)

f. Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn u. Klavier

Op. 92

Aus den Kritiken:

. . . fand starken Beifall . . . farbenprächtig, romantisch . . . „Dresdner Anzeiger" 1. 12. 42.

. . . anregend konzertante Themen . . . klare Entwicklung . . . „Wattenscheider Zeitung" 1. 12. 42.

. . . Scherzo von feinem Humor überglänzt . . . Das Finale besonders einprägsam . . . „Leipziger Neueste Nachrichten" 3. 12. 42.

. . . Die Themen der einzelnen Sätze . . . werden der Eigenart der einzelnen Instrumente entsprechend durchgeführt . . . „Bochumer Anzeiger" 28. 11. 42.

. . . gesund, frisch empfunden . . . ein sehr geschmackvolles, edel gehaltenes Stück von einprägsamer Form und musikalischer Gediegenheit . . . „Bochumer Zeitung" 1. 12. 42.

. . . eine Kostbarkeit . . . Die Aufnahme dieser Neuheit sehr herzlich und zustimmend. „Westfälische Landeszeitung" 2. 12. 42.

*

Ansichtssendungen bereitwilligst. Aufführungsmaterial leihweise. — Preis nach Vereinbarung.

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

Musikverlag Wilke & Co., K.-G.

Berlin-Wilmersdorf

Konzertwerke und Kammermusik

von

HANS PFITZNER

75. Geburtstag 5. Mai 1944

Für Orchester:

Scherzo c-moll (15 Min.)

3 Vorspiele zu „Das Fest auf Solhaug" (12, 4, 10 Min.)

Blütenwunder (Verwandlungsmusik), Trauermarsch aus „Die Rose vom Liebesgarten" (7, [8], 9 Min.)

Kleine Sinfonie, op. 44 (20 Min.)
Kleine Besetzung

Kammermusik:

Quartett in D-Dur, op. 13

Fünf Stücke (aus op. 2, 9, 10 u. 11) **für Violine und Klavier**

Für Gemischten Chor, Soli und Orchester:

Das Dunkle Reich, op. 38 (30 Min.)

Gesänge mit Orchester:

21 Lieder (zumeist mit kleinem Orchester, instrumentiert vom Komponisten)

Ansichts- und Aufführungsmaterial durch jede Musikalienhandlung

---

Verlag von

Max Brockhaus in Leipzig C 1

Eine neue Tonsatzlehre!

DIE HÖHERE KOMPOSITIONS-TECHNIK

in neuzeitlicher Beleuchtung

von Gerhard F. Wehle

Bd. 1 I. Die Modulation

A. Regelmäßige Modulation: a) Akkordische (diatonische) Modulation mit dem Dreiklang. b) Stimmführungs- (chromatische) Modulation mit dissonierenden Akkorden. c) Akkordische und Stimmführungsmodulation. d) Stimmführungsmodulation

B. Trugschlüsse

II. Alterierte Akkorde

III. Generalbaß

Bd. 2 IV. Die großen und zusammengesetzten Liedformen

V. Die Sonate

VI. Die großen polyphonen Formen

Anhang: Die alten Kirchentonarten (Gregorianik)

Band 1 RM 7.— Band 2 RM 4.50

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

N. SIMROCK · LEIPZIG

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber und Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk

Heft 7/8 | Oktober/November | 1943

Beethovens Militärmärsche.

Von Max Unger, Leipzig.

Nur wer sich auch mit dem „unbekannten Beethoven" näher beschäftigt hat, weiß, daß der Meister eine nicht unerhebliche Anzahl vaterländischer Werke verfaßt hat. Von all dieser Musik, die das Orchestertonbild *„Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria"*, die große Kantate *„Der glorreiche Augenblick"*, Märsche, Stücke für Chor und Einzelgesang sowie Klavierlieder umfaßt, ist allerdings nur wenig bis in unsere Tage lebendig geblieben. Dafür ist aber ein einziges derartiges Instrumentalstück von ihm geradezu zur „Volksweise" geworden: der sogen. *„Yorcksche Marsch"*, heute mindestens einer der meistgespielten deutschen Militärmärsche überhaupt. So sehr „Volksweise" ist er heute, daß die wenigsten, welche die vertrauten Klänge von der vorüberziehenden Militärkapelle gespielt hören, sich inne sind, von wem er stammt.

Hier seien Beethovens *Militärmärsche* einmal kurz erörtert, in geschichtlichem wie rein musikalischem Betracht, jedoch ohne Anspruch auf Erschöpfung der nicht geringen Aufgabe. Dabei seien nicht nur die für sogenannte türkische Besetzung geschriebenen Märsche sondern auch militärmarschmäßige Stücke anderer Besetzung mit einbezogen, ausgenommen jedoch militärische Musik, die in andere große symphonische Werke eingebaut ist.

Soweit zu sehen, ist als frühester Militärmarsch des Tondichters die *„Kriegslied"* betitelte fünfte der acht Nummern eines für kleines Orchester (Streicher und wenige Bläser) geschriebenen „Ritterballetts" zu betrachten. Dieses erste Bühnenwerk des Tondichters entstand vermutlich Anfang 1791 und wurde am Fastnachtssonntag d. J. — 6. März — unter dem Namen des Grafen Ferdinand Waldstein in Bonn aufgeführt. (Die urschriftliche Partitur befindet sich gegenwärtig in der Staatsbibliothek in Berlin, der eigenhändige Klavierauszug im Bonner Beethovenhaus.) Vom stilkundlichen Standpunkt aus betrachtet, würde man das ganze Werkchen kaum als Arbeit des 20jährigen Beethoven erklären, der bereits Musik von der erheblichen Stärke der zwei Kaiserkantaten geschaffen hatte. Frimmel nimmt sogar an, daß sich der Tondichter „schwächer gestellt hat, als er es noch war" (Beethoven-Handbuch II, S. 298), vermutlich damit er nicht als musikalischer Verfasser erkannt werde. Man wird sich dieser ausgefallenen Ansicht kaum anschließen, vielmehr die Erklärung für den geringen Wert der Musik ausreichend in der Tatsache finden, daß es sich bei dem „Ritterballett" um eine Gelegenheitsarbeit handelte, daß Beethoven für solche Dinge wenig Ehrgeiz aufzubringen pflegte und sie im allgemeinen allzu leicht aus dem Ärmel schüttelte. Es wird indes unten noch gezeigt werden, daß gerade dem „Kriegslied" aus jener Musik eine gewisse Bedeutung für die Entstehung eines späteren Werkchens der hier erörterten Schaffensgattung zukommt.

Zu dieser dürfen ferner zwei Gesangsmärsche aus der ersten Wiener Zeit Beethovens gezählt werden. Als sich Napoleon im Herbst 1796 eines großen Teils von Oberitalien bemächtigt hatte, mußten die Österreicher mit einem Einfall in ihre Heimat rechnen. Wie überall im Lande, so bildeten sich auch in Wien Freiwilligenverbände. Und als die französischen Heere nach wenigen Monaten sogar bis Kärnten und Tirol vorgedrungen und nur noch wenige Tagesmärsche von der österreichischen Hauptstadt entfernt waren, mußte der Landsturm aufgeboten werden. (Die Maßnahme erübrigte sich bald durch den vorläufigen Frieden von Leoben.) In dieser bewegten Zeit entstand nicht nur Joseph Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser" — diese Hymne wurde am 12. Februar 1797 zum ersten Mal im Wiener Hoftheater öffentlich gespielt — sondern auch jene vaterländischen Liedermärsche Beethovens, zu welchen ein Leutnant Friedelberg die Texte geschrieben hatte: Ein sechsstrophischer *„Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen"* („Keine Klage soll erschallen . . ."), dessen selten gewordener Erstdruck den 15. November 1796 als Datum trägt, und ein vierstrophiges *„Kriegslied der Österreicher"* („Ein großes deutsches Volk sind wir . . ."), das mit dem 14. April 1797 auf dem Titel erschien. Man darf annehmen, daß die beiden Stücke von den Soldatenabteilungen, für welche sie verfaßt wurden, öffentlich gesungen wurden, das zweite wohl bei der großen Fahnenweihe, die am 17. April 1797 auf dem Wiener Glacis stattfand. Es sind zwei handfeste, „währschafte" Gesänge, zwar mit Klavier, aber so einfach ohne Ausweichungen in fremde Tonarten gesetzt, daß sie auch von den ungeübtesten Kehlen unbegleitet gesungen wer-

den konnten. Möglicherweise hatte ein Militärkapellmeister die Begleitung für Bläser- und Schlagzeugbesetzung bearbeitet. Diese Stücke waren die erste Musik des Tonmeisters, womit er zu Napoleon Stellung nahm. Man wird darauf, daß es in ablehnendem Sinne geschah, nicht viel Wert legen dürfen, weil es sich wohl gleichfalls um bestellte Arbeit handelte.

In Beethovens Skizzenbüchern stößt man immer mal wieder auf verwertete oder unbenutzt gebliebene Entwürfe zu eigentlichen Militärmärschen. Der sogenannte *„Yorcksche Marsch"* — er sollte nicht immer als „Yorkscher" verdruckt werden — hat seine ganze große Geschichte. Sein frühester Keim ist, wie man anscheinend noch gar nicht bemerkt hat, in jenem „Kriegslied" des „Ritterballetts" zu finden. Man vergleiche dessen Anfang, der hier von D-dur nach F-dur transponiert wird:

mit dem des im Jahr 1809 entstandenen „Yorckschen", der hier nach der bis vor kurzem unbekannten eigenen Klavierfassung des Tonmeisters geboten wird:

Man sieht, daß der melodische Grundgedanke der ersten vier Takte der beiden Anfänge derselbe ist, wie in beiden Fällen auch die harmonischen Funktionen in allen acht Takten die gleichen sind (fünf Takte Tonika, je ein Takt Dominante, Tonika und Dominante). Die Ähnlichkeit der beiden Themen ist so verblüffend, daß ihre Abhängigkeit voneinander außer Frage steht. Ob es sich aber bei dem eigentlichen Militärmarsch um eine absichtliche oder unabsichtliche Weiterbildung handelt, wird sich schwer entscheiden lassen. Dieser war ursprünglich jedoch gar nicht „Yorckscher Marsch" betitelt, sondern hieß in seinem Entstehungsjahr erst *„Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton"*, im gleichen auch *„Marcia für die böhmische Landwehr"*, wurde im folgenden mit einem gleichfalls in E-dur stehenden andern Stück der Gattung als „verfaßt zum Karrussel an dem glorreichen Namensfeste I. K. K. Majestät Maria Ludovika" ausgegeben und von ihm in späteren Jahren endlich mit zwei andern derartigen Märschen als *„Zapfenstreich"* bezeichnet.

Der andere Militärmarsch in F-dur verdankt seine Entstehung anscheinend überhaupt jener Karrussel-Veranstaltung vom 25. August 1810. Er ist wie die Fassung des „Yorckschen" vom gleichen Jahr für große und kleine F-Flöten, Klarinetten in C und F, je zwei Hörner, Trompeten und Fagotte sowie Kontrafagott, große und kleine Trommel gesetzt. Wie der C-dur-Marsch, dessen Entstehungszeit nicht ganz bestimmt ist, der aber auch in Beethovens mittlerer Lebenszeit — 1809 oder 1810 — geschrieben ist und gleich ein Trio erhielt, stellt er tüchtige Gebrauchsmusik dar. Aus anderm Holz geschnitzt ist der „Marsch zur großen Wachparade" in D-dur. Wahrscheinlich im Jahr 1815 sandte ein Franz Xaver Embel, „Magistratsrat und Stadtoberkämmerer, dann Oberstlieutenant der bürgl. Artillerie", Beethoven eine große Zeichnung einer Kanone zu und schloß darunter in lustigen Worten die Bitte um „einen Marsch für türkische Musik" an. (Die Urkunde wird in Schindlers Beethoven-Nachlaß der Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt.) Arbeiten zu dem Werk bilden den Abschluß des Skizzenbuchs, das einst im Besitz von Eugen von Miller in Wien war und sich gegenwärtig in der Schweiz befindet; sie sind Anfang 1816 anzusetzen. Von diesem D-dur-Marsch hielt der Tondichter unter allen seinen Werken für Militärmusik, zu welchen noch zwei Ecossaisen und eine Polonaise gehören, offenbar am meisten. Seine Partitur ist wohl die

reichste an Instrumentalstimmen, die er je aufgesetzt hat; enthält sie deren doch nicht weniger als 33, darunter acht Trompeten und sechs Waldhörner! Das Stück ist von glanzvoller, festlicher Wirkung. Unsere Militärkapellen nehmen sich seiner, soweit uns bekannt, viel zu selten an.

Von den zwei F-dur-Märschen sind noch dritte Fassungen für Militärorchester auf uns gekommen, nämlich mit je einem Trio, wobei Beethoven auf die Besetzung ihrer ersten Gestalt zurückgegriffen hat. In dieser Form sind die beiden Stücke überhaupt noch nicht veröffentlicht. Über das Trio des berühmtesten von ihnen sei hier nur die treffende kleine Beschreibung mitgeteilt, die Willy Heß, der genaueste Kenner des „unbekannten Beethoven", davon in seinem Aufsatz „Ungedruckte Zapfenstreiche Beethovens" in der Sonntagsbeilage des „Neuen Winterthurer Tageblattes" vom 11. Juli 1933 geboten hat. Danach ist es „nicht nur in Beethovens Schaffen, sondern in der gesamten Harmoniemusik ein Unikum. Die Rührtrommel beginnt mit einem leisen Klopfrhythmus; Fagotte, Hörner, Trompete, kleine Flöte, alles setzt solistisch aufgeteilt im Pianissimo ein. Wie ein nächtlicher Spuk huscht alles vorüber. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupte, daß diese vierzehn Takte zu Beethovens genialsten Scherzo-Einfällen gehören . . ." Auch das lustige Trio des andern der beiden F-dur-Märsche wäre der Drucklegung wert. Hier davon die ersten vier Takte im Klavierauszug:

In welche Zeit die beiden Fassungen gehören, ist noch unsicher. Heß ist der Ansicht, sie seien als zweite Gestalten der Stücke zu betrachten, und erklärt, die Schriftzüge, welche die in Berlin befindlichen Urschriften der beiden Trios aufweisen, entsprächen der Notenschrift der mittleren Lebenszeit des Tondichters. (Der Verfasser kennt die Trios nur von Abschriften aus Heß' Besitz; die Urschriften selbst sind zurzeit unzugänglich.) Danach würden die „Karrussel-Märsche" mit vereinfachter Instrumentierung die dritten Fassungen der beiden F-dur-Märsche sein. Zur Zeitbestimmung der Trios erscheint jedoch noch eine Bemerkung in Beethovens Brief vom 22. September 1822 an C. F. Peters, dem er die Märsche in Verlag geben wollte, wichtig: „Ich würde Ihnen diese kleinen Sachen schon geschickt haben, jedoch sind unter den Märschen einige, zu welchen ich neue Trios bestimmt habe." Faßt man diesen Satz ganz wörtlich auf, so müßte man in der Tat glauben, der Meister habe einige bereits vorhandene Trios durch neue ersetzen wollen. Aber gerade das zum bekanntesten der F-dur-Märsche ist musikalisch so bedeutend und auch das zu dem andern so hübsch, daß man nicht einsieht, weshalb Beethoven dafür neue habe schreiben wollen. Bei der manchmal etwas unklaren Ausdrucksweise des Meisters würde es auch möglich sein, daß der Nebensatz der angeführten Stelle einfach in dem Sinne gedacht wäre, er habe sich nachträglich entschlossen, zu einigen Märschen Trios hinzuzufügen.

In den Kreis dieser Betrachtungen gehört endlich der allbekannte „*Türkische Marsch*" aus den „Ruinen von Athen", einem der beiden Festspiele, die Kotzebue zur Eröffnung des neuen deutschen Budapester Theaters (9. Februar 1812) verfaßte und zu welchen Beethoven im Teplitzer Sommer 1811 eine Reihe Musik-Nummern schrieb. Die Volkstümlichkeit des frischen Stücks reicht fast an die des „Yorckschen Marsches". Genauere Kenner von Beethovens Schaffen wissen, daß es nur eine Bearbeitung des Themas von Beethovens weniger bekannten Klaviervariationen W. 76 darstellt, die im Jahr 1809 entstanden, doch hat der Tondichter das Thema von D-dur nach B-dur transponiert.

Außer den Gesangsmärschen von 1796 und 1797 ist kein einziger Militärmarsch Beethovens zu dessen Lebzeiten im Druck erschienen. Allerdings hatte er später, wie schon angedeutet, die Absicht, die vier selbständigen Stücke zu veröffentlichen. Als nämlich die Missa solemnis und die Neunte seine ganze Kraft beanspruchten, vermochte er den drängenden Verlegern keine neuen Werke zu bieten und bedurfte doch dringend des Geldes. So gedachte er verschiedene ältere Musik zu verwerten, überarbeitete sie, wenn nötig, und machte sie druckfertig. Zuerst bot er die vier Militärmärsche im Frühjahr 1822 neben anderen kleinen Tonwerken C. F. Peters in Leipzig an, doch zog sich die Absendung bis Februar 1823 hinaus. Als sie endlich — immer noch nicht alle — anlangten, war der Verleger über den Inhalt schwer enttäuscht. Aus seinem langen Antwortschreiben — es fehlt noch im engeren Beethovenschrifttum — hier nur die folgenden Zeilen: „Die durch Hr. Meisl mir gesandten Manuscripte habe ich empfangen, durch deren Empfang aber wirklich betrübt worden. . . . Im August vorigen Jahres zahlte ich Ihnen das Honorar für dreyerley Werke, die Sie mir damals anbothen und als fertig erklärten, welches aber nicht der Fall gewesen sein kann, indem ich diese Werke jetzt nach einem halben Jahr immer noch nicht alle besitze. . . . Wir haben einen Handel über folgende Manuscripte von Ihnen abgeschlossen: 1. über vier Märsche für Militärmusik, 2. über drei Lieder mit Pianofortebegleitung, 3. über Bagatellen für Pianoforte. Diese Sachen habe ich verhandelt und bezahlt bis auf das, was die Lieder und Bagatellen etwa noch mehr kosten könnten; ich habe somit meine Verbindlichkeiten erfüllt, Sie aber liefern mir nun: 1. statt vier Märschen, nur einen Marsch und drei Zapfenstreiche. Zapfenstreiche können vielleicht in Wien Liebhaber finden, ich aber kann solche gar nicht brauchen, indem ich kein Publikum dafür habe, übrigens muß wenigstens der bereits in Händen habende erste Zapfenstreich eine schon bejahrte Composition von Ihnen sein, denn noch dirigirt in selbigem das Oboe die Melodie, während solches schon seit vielen Jahren bey den Militärmusiken nicht mehr üblich ist, kurz ich weiß mit den Zapfenstreichen, zumal von solcher Instrumentierung gar nichts anzufangen. . . . Sowohl hinsichtlich der Märsche und der Lieder haben Sie mir andere Sachen gesandt und da das Gesandte nicht für mich paßt, so kann ich es auch nicht annehmen — ich bin gewissenhaft in der Erfüllung dessen, was ich ausgemacht habe, erwarte dagegen aber auch dasselbe. . . ." Ferner erklärte Peters, die Bagatellen, weil sie seinen

Erwartungen nicht entsprächen und teilweise gar nicht gefallen hätten, nie drucken, sondern lieber das dafür bezahlte Honorar verlieren zu wollen.

Anton Schindler berichtet, der Meister habe den Tag der Ankunft des Briefes gegen seine Gewohnheit sogar im Kalender angestrichen, so zornig habe er die Kritik über seine Musik aufgenommen. Die Folge war, daß es zwischen ihm und Peters zu keiner Geschäftsverbindung kam. Im Mai 1825 trug Beethoven dann die Stücke B. Schotts Söhnen in Mainz an: „Von geringeren Werken hätte ich vier gelegentlich geschriebene Märsche für ganze türkische Musik. . . .“ Offenbar lag aber auch diesem Verlag nichts an solchen „geringeren Werken“.

Endlich vereinbarte der Tondichter die Veröffentlichung der Stücke mit dem Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger, als dieser im Sommer 1826 in Wien weilte. Dieser wollte sie in eine Sammlung von „Geschwindmärschen für die Preußische Armee“ aufnehmen, welche der König Friedrich Wilhelm III. auf seine Kosten durch den Verleger veröffentlichen ließ. Die Sammlung kam kurz nach Beethovens Tod heraus, vielleicht noch 1827, spätestens 1828. enthielt jedoch nur das erste der vier Stücke mit der Bezeichnung „für das Yorcksche Korps 1813“, jedoch ohne Trio und mit Hinzufügung von Posaunen und andern neuen Stimmen. Der Titel „Yorckscher Marsch“ stammt nicht von Beethoven selbst, sondern wurde von anderer Hand, vielleicht von der Schlesingers, hinzugefügt. Da anzunehmen, daß der Meister alle vier Märsche nach Berlin schickte, werden ihm die andern drei wieder zur Verfügung gestellt worden sein. Außer den drei eigenen Orchesterbearbeitungen des „Yorckschen“ hat Beethoven noch eine Fassung für Klavier angefertigt, deren Urschrift „Marcia del Signore Luigi van Beethoven“ bezeichnet ist und die vielleicht die früheste überhaupt darstellt; der Schreiber dieser Zeilen hat sie erst unlängst im Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig erstmals veröffentlicht. Vom großen Marsch in D-dur erschien zuerst im April 1827 ein Klavierauszug bei Cappi & Diabelli in Wien, die Originalfassung für Blasorchester erstmals in der zweiten Serie der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Die beiden F-dur-Märsche in der Fassung von 1812 (ohne Trios) findet man als Erstdruck im großen Supplementband derselben Ausgabe, Zapfenstreiche Nr. 1 und 3 betitelt, den C-dur-Marsch mit Trio ebenda als Zapfenstreich Nr. 2. Aber auch der „Türkische Marsch“ aus den „Ruinen“ wurde der Öffentlichkeit erst lange nach dem Tod des Meisters durch den Druck zugänglich gemacht — nämlich im Jahre 1846 durch die Veröffentlichung der gesamten Musik zu Kotzebues Festspiel, die von Artaria & Co. in Wien verlegt und dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gewidmet wurde.

Verzicht auf Dur und Moll?

Von Eugen Schmitz, Leipzig.

In einer neuen Tonlehre stand jüngst zu lesen, wir müßten uns von der Einstellung auf Dur und Moll frei zu machen versuchen zugunsten einer rein linearen Auffassung des Tonmaterials. Solche Forderungen sind nicht Gedankengut Einzelner, sondern liegen zweifellos im Zuge unserer Zeit und ihres Ringens um einen eigenen musikalischen Stil. Womit freilich keineswegs gesagt ist, daß ihnen tatsächlich die Zukunft gehören soll oder wird. Den atonalen Musizierversuchen einer Jüngstvergangenheit und ihrer entarteten Kunst sind solche Sturmangriffe auf Dur und Moll freilich nicht gleichzusetzen. Denn die Atonalität war bewußte und gewollte Zersetzung. Die neue Lehre dagegen will nur von zwei positiven Möglichkeiten die eine gegen die andere zurücktreten lassen.

Lange Zeit war man der Meinung, das Wissen um Dur und Moll, oder vielmehr die Auffassung der Tonwelt in diesem Sinn, sei eine Abklärung verworrener älterer Tonsysteme gewesen. Im Abendlande insbesondere habe sich Dur und Moll schrittweise aus dem vielgestaltigen System der alten Kirchentonarten heraus entwickelt. Heute wissen wir, daß dem nicht so ist. Dur und Moll sind so alt wie die Musik überhaupt. Aber die Bestimmung der Tonalität durch sie ist nur *eine* Möglichkeit neben einer zweiten, ebenso alten. Denn neben der „geschlossenen Form“ der auf bestimmte Leittonwirkungen gestellten Dur-Moll-Harmonik steht die „offene Form“ einer vom Leitton mehr oder weniger unabhängigen Tonalität, wie sie sich in den Tonleitern von Volksmusik aller Zeiten und Rassen oder in Kunstsystemen wie der Skalenlehre der griechischen Antike und des kirchlichen Mittelalters verkörpert.

Die „geschlossene Tonalität“ drängt naturgemäß zur homophonen akkordlichen Tonsatzweise, weil sie, um zur Geltung zu kommen, möglichst klare Ausprägung der harmonischen Funktionen von Tonika und Dominanten braucht, und diese durch schlichte Akkordfolgen am leichtesten faßlich wird. Die „offene Tonalität“ dagegen ist ebenso selbstverständlich grundsätzlich linear eingestellt, weil sie durch die melodische Fortschreitung allein verständlich wird und Zusammenklänge zu ihrer Wirkung überhaupt nicht, oder wenigstens nicht unbedingt, nötig hat. Es ist daher begreiflich, daß die Gegenwart, deren musikalisches Ideal rein polyphon und kontrapunktisch eingestellt erscheint, schließlich auch die „offene Tonalität“ als ihrem Gestaltungswillen besonders angemessen empfindet.

Trotzdem wäre eine Ausschaltung der Lehre von Dur und Moll aus unserer musikalischen Jugenderziehung abwegig, weil dadurch das Verständnis für den reichsten Schatz musikalischer Überlieferung, wo nicht verloren ginge, so doch dem allgemeinen Sinne entfremdet würde. Wenn in Dur- und Moll-Auffassung erzogene Musiker und Musikfreunde eine kirchentonartliche Motette etwa der Niederländerzeit hören, mutet sie sie bei allem künstlerischen Gewicht doch fremdartig an. Soll sich das Verhältnis umkehren? Soll die nächste Generation ein Schubertlied oder eine Mozartarie als fremdartig empfinden? Das wäre um so mehr zu beklagen, als die größten Leistungen der Musikentwicklung auf Grund der Dur-Moll-Tonalität zustande kamen. Denn in ihrem Zeichen steht die Kunstmusik von Johann Sebastian Bach bis Rich. Strauß.

Die einzige geschlossene Kunsterscheinung offenen tonalen Stils aus älterer Zeit ist der gregorianische Choral. Schon die beginnende Polyphonie geriet schrittweise in den Bann von Dur und

Moll. Daß aber der Höhepunkt polyphonen Gestaltens, der heute wieder glänzender denn je im Lichte steht, die Musik Johann Sebastian Bachs, zugleich einen Triumph der Dur-Moll-Harmonik darstellt, sollte den Propheten der reinen Linearität doch sehr zu denken geben. Die Vereinigung kontrapunktischer *und* harmonischer Wirkung ist gerade das Große an Bachs Kunst. Das Aufgeben oder auch nur die Vernachlässigung einer dieser Wirkungen wäre gleichbedeutend mit Verarmung nicht nur an Ausdruck sondern auch an rein technischer Kunstfertigkeit. Denn es bedarf keines Beweises, daß sich ein kontrapunktisches Gewebe, das keine oder wenig Rücksicht auf Zusammenklang und geschlossene tonale Logik nimmt, viel kunstloser und sozusagen bequemer zusammenfügen läßt, als eines, das sowohl horizontalen wie vertikalen Sinn besitzt.

So wird die geschlossene Dur-Moll-Tonalität auch in Zukunft die Grundlage des musikalischen Hörens und Schaffens sein müssen. Als Würze und Bereicherung mag daneben die offene Tonalität gut und gern gesteigerte Bedeutung gewinnen. Die harmonischen Reize, die durch Neuromantik und Impressionismus gezeitigt wurden und in Chromatik, Enharmonik, Terzmodulation oder geschärfter Dissonanzhäufung und -zuspitzung bestehen, haben sich spürbar abgenützt. Aber die Möglichkeiten „kirchentonartlicher" Schattierungen einer Dur- und Mollharmonik sind noch lange nicht in vollem Umfang ausgenützt oder auch nur erprobt. Zwar haben unsere Harmonielehrbücher meist ganz am Schluß ein kleines Kapitel, das von „Kirchentonarten und Exotik" handelt. Doch nur recht allgemeine Andeutungen sind da zu finden. Sie zum System auszubauen, wäre in gleichem Maße bereichernd für unsere Musikanschauung wie befruchtend für das zeitgenössische Schaffen. Mit einfachsten Mitteln, also etwa der sogenannten „falschen Funktionenfolge" 5—4 oder der Einführung der Molloberdominante in Dur, sind bei zielbewußter Anwendung überraschende Wirkungen zu erzielen. Daß dabei auch Brücken zur neuromantischen Chromatik bestehen, ist nicht zu übersehen. So ergibt die längst gebräuchliche Hochalterierung der Unterdominante, also etwa die Verwandlung des b von F-dur in h, Wirkungen, die denen der lydischen Kirchentonart gleichkommen.

Als Gegengewicht zu solcher kirchentonartlicher Schattierung unserer Harmonielehre müßte dann der Kontrapunktunterricht Erinnerungen an die Kirchentonarten nur insoweit bringen, als dies zum Verständnis alter Musik notwendig ist. Das Hauptgewicht wäre aber von Anfang an wieder zu legen auf geschlossene tonale Dur- und Mollwirkung des einfachsten wie des kunstvollsten kontrapunktischen Gebildes. Den neuzeitlichen Bedenken gegen angebliche Beeinträchtigung linearen Denkens und Empfindens durch die Harmonielehre stehen geschichtliche Erfahrungen entgegen. Johann Sebastian Bach hat den Unterricht seiner Schüler bekanntlich mit Niedts „Musicalischer Handleitung" begonnen. Das war eine Generalbaßlehre, also ein Harmonielehrbuch nach heutigen Begriffen. Und Max Reger, der kühnste Kontrapunktiker unserer Zeit, wurde auf Grund von Riemanns Methode ausgebildet, die von einer genauen harmonisch-tonalen Deutung des kontrapunktisch zu bearbeitenden cantus firmus ausgeht. Wollen wir besser verstehen als Bach, was zur Heranbildung linearen Sinnes gut ist? Oder glauben wir Schüler heranziehen zu können, die gewandter als ein Max Reger sind? Jedenfalls wird in allen Dingen *der* Fortschritt immer der beste sein, der Neues bringt ohne Alterprobtes aufzugeben.

Aufgaben und Wesenszüge deutscher Unterhaltungsmusik.

Von Werner Gerdes, Braunschweig, z. Zt. bei der Wehrmacht.

Da streiten sich die Leut herum,
oft um den Wert des Glücks,
der eine heißt den andern dumm,
am End' weiß keiner nix!

Dies Librettozitat aus dem Hobellied der Operette „Der Verschwender" kann man wahrhaft treffend an den Anfang einer Betrachtung setzen, die wegen ihres heiklen Gegenstandes beim musikalischen Laien ebenso wie beim Musikliebhaber genau so nach einer klärenden Durchdenkung drängt wie beim Fachmusiker. Vielleicht gelingt es dem Verfasser, sich und seine „Kollegen" — gleichviel in welcher Spezialrichtung des Musiklebens sie auch „zu Hause" sein mögen — jener gerade von Laien so oft und gerne gestellten Frage beantwortend zu entledigen, nämlich der: „Wie stehen Sie zur Unterhaltungsmusik? Stehen Sie positiv oder negativ zu ihr? Sind Sie klassisch oder leichtmusikalisch eingestellt?"

Diese Frage, so oft schon von allen musikinteressierten Kreisen zur Diskussion gestellt, zeigt, daß es sich hier um einen ebenso oft berührten wie umstrittenen Problemkreis handelt, dem selbst namhafte Fachleute — wenn sie ganz ehrlich sind — nicht immer eine überzeugende Fundierung zu geben wissen. Und das liegt, sofern nicht eine aus Geringschätzungsmotiven gegebene Verlegenheitsentgegnung gegeben wird, im Wesen der Sache. Man kann einem solch amorphen und weitschichtigen Gebilde wie dem Komplex der Unterhaltungsmusik unmöglich in ein oder zwei Worten umfassend gerecht werden.

Zur Gewinnung einer einigermaßen stabilen Grundlage sei deshalb aus noch näher zu beleuchtendem Grunde lediglich die *deutsche* Unterhaltungsmusik in das Blickfeld gerückt. Auf diese Weise ist zugleich der Weg einer unserer Weltanschauung einzig sinngemäßen völkisch-biologischen Betrachtungsweise gegeben. Von Aufgaben *und* Wesenszügen deutscher Unterhaltungsmusik in ein und demselben Rahmen zu sprechen, bedeutet indessen keinen Dualismus der heranzuziehenden Kriterien, sondern eine zwangsläufige Durchdringung wechselseitiger Momente. Aus Aufgaben und Wesenszügen musikalischer Unterhaltung lesen wir aber zugleich ihren Wert und ihren Gehalt ab und damit ihre Zwecks- und Gebrauchsbestimmung. Allein man sah in Gebrauchs- und Zweckkunst lange Zeit hindurch Gattungen minderer Qualität und unterwarf sinngemäß auch ihre Aufgaben, ihre Wesenszüge, ja ihre Daseinsberechtigung einer katastrophalen Unterbewertung.

Ein Volk aber, das wie kein zweites auf dieser

Erde so ungemein fleißig und strebsam ist wie das deutsche, hat schon aus diesem Grunde ein Anrecht — und sogar meist ein sehr mühsam erworbenes Anrecht — an den schönen Dingen seiner Kultur und damit der Kunst anteilzunehmen. Und man muß diese Dinge sehr stark von der psychologischen Seite her anschauen, um zu erkennen, daß es nicht immer die tiefgründige und im Philosophischen verankerte hohe Kunst sein kann, die dem einfachen Mann nach des Werktags Mühen seelische Beglückung und innere Kraft gibt. Man verstehe den Verfasser, der selbst von der sogenannten ernsten Musik herkommt, recht, nicht einem billigen und flachen Musikgeklingel soll im Folgenden eine Lanze gebrochen werden, sondern einer artgebundenen Musik des Alltags, die dem Wesen des deutschen Menschen, seinem Gemüt das gibt, was ihm nach intensiver Anspannung in die zunehmend wachsenden Aufgaben Entspannung, innere Kraft, Lebensfreude und ein fröhliches Herz bereitet. Ist das nicht eine geradezu *edle* Aufgabe, die — unter diesem Aspekt gesehen — der musikalischen Unterhaltung obliegt? Wer möchte nicht dabei sein wollen, ihrem Wesen gedanklich einmal nachzuspüren?

Freilich kommt man mit komplizierten Reflexionen und umständlichen Theoremen in dieser Materie zu keinem befriedigenden Schluß. Man muß die Dinge und Zusammenhänge wirklich einmal mutig beim Schopfe fassen und ihre Untergründe so nehmen, wie sie in Wahrheit nun mal sind. Stellen wir also einmal ganz generell die Frage: „Was ist Unterhaltungsmusik?" Die Antwort hierauf muß logischerweise lauten: Musik, die der Unterhaltung dient. Wann aber möchten wir unterhaltsam werden? Wann stellt sich das Bedürfnis dazu ein? Nun, alles Leben auf dieser Erde scheint sich irgendwie im Dualismus abzuspielen. Ob wir ihn nun Leben und Tod, hell und dunkel, naß und trocken, hart und weich, rund und eckig, ruhig und lebhaft nennen, immer stellt sich das Gesetz einer spannungerzeugenden Polarität dar wie im Sinne der Elektrizität der Gegensatz des Plus- und Minuspols. So hat auch die Materie, der leibliche Körper, sein „Gegenüber": das geistig-seelische Prinzip, die zusammen ein organisches Ganze ausmachen. Also kein psychophysischer Parallelismus schlechthin. Ja, wir Menschen und erst recht die im guten Sinne naiv denkenden Menschen, können in unserer Vorstellungswelt nicht umhin, hinter der Materie den Willen und die Absicht einer undefinierbaren geistigen Kraft (Gott!) zu erahnen. Und wer wüßte in unserem menschlichen seelischen Bereich nicht um jene Polarität wiederum, die wir geradezu schlagwörtlich mit „Leid und Freude", „heiter und ernst" bezeichnen? „Leid muß Freude, und Freude muß Leid haben", sagt schon ein altes Sprichwort. Und Sprichwörter sind bekanntlich wohlbeachtbare Volksweisheiten, die alle ihr gut Körnlein Wahrheit in sich bergen. Auch die Alten wußten in ihrer frischjungen Denkweise um die Zwieheit unserer Seele und sprachen vom Apollinischen und Dionysischen im Menschen. (Auf derselben Linie steht Fausts bekanntes Wort „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust".) Mit unserem Alltagsvokabularium könnte man auch Folgendes gegenüberstellen: So, wie man nicht tagaus, tagein ein Festessen schmausen kann oder dauernd in festlichem Anzug daherlaufen möchte, ebensowenig ist es uns gegeben, unser Denken und Fühlen stets nur auf hohe, erhabene Gedanken zu richten, es sei denn, wir wären alle Engel und Übermenschen.

Gegenüber jenem „Wer immer strebend sich bemüht", durch das wir Erlösung hoffen, fordert auch die elementare Lebensfreude, die Vitalität und Diesseitsgekehrtheit ihr Recht. Zwanglose Gelöstheit hat ihre absolute Berechtigung neben der Anspannung in die Aufgaben des Tages und der Zeit. Der deutsche und germanische Menschentyp ist aber nun einmal ein Leistungstyp allerersten Ranges, er ist sogar der Leistungstyp schlechthin. Ihm ist es am allerwenigsten gegeben, sich auf lange Stunden jenem für ihn nur angeblich beglückenden „dolce far niente" hinzugeben. Sicherlich gibt es nach mühevollem Werken einen Zustand der unbedingten Ruhebedürftigkeit. Menschen unseres Wesens und Blutes anerkennen dieses Bedürfnis jedoch nur so weit, wie es eine biologische Notwendigkeit der nervlichen und körperlichen Genesung darstellt. Wir kennen das süße Nichtstun nicht als selbstzweckhaftes Dahinträumen, sondern haben die unleugbare Eigenheit, dem Gefühle des Freiseins, Gelöstseins einen Inhalt zu geben, der uns das Leben noch lebenswerter (= lebenswertvoller) macht. Wer kennt aus seinen Urlaubstagen nicht jenen schon nach wenigen Tagen eintretenden Hang und Drang nach *neuer*, wenn auch *anderer* Betätigung als der gewöhnlichen?

Ob es der Schrebergarten ist, die Briefmarkensammlung, die Bastelarbeit, Sport und Spiel, die Lektüre oder — auf gleicher Linie stehend — die musikalische Betätigung, es ist stets das gleiche Prinzip, der Hang zur Gestaltung, um durch sie sinnvoll das Leben auszufüllen und zu erfüllen. Hier ist die Wurzel der den meisten wenigstens als Schlagwort bekannten *Freizeitgestaltung*. Man muß dabei zwei verschiedene Betätigungsfelder auseinanderhalten: das manuelle und das ideelle Tun. Im ideellen Tun liegt auch die Wurzel der Unterhaltung durch die Musik. Nicht ein leeres Musikgeklingel macht ihr Wesen aus, sondern die anregende Belebung sonst ruhender Kräfte in uns, die in der Freizeit nach Aktivierung drängen. So betrachtet, ist es deshalb auch müßig, den Wert der Unterhaltungsmusik nach Graden der Problemträchtigkeit, Schwere und Tiefsinnigkeit zu bemessen. Ihre Aufgabe muß aus dem Gesagten heraus es immer sein, grundsätzlich andere Seiten und Themen beim Musizierenden wie beim Hörer zu berühren, als diese im Alltag üblicherweise vernehmen müssen.

Will man zunächst einmal in groben Umrissen Unterhaltungsmusik festlegen, so kann man folgende Leitsätze schlechthin als gültig anerkennen: Unterhaltungsmusik muß den Hörer und Spieler vermöge ihrer klaren, prägnanten Rhythmik gefangennehmen und durch eine sinnvoll-volkstümliche und gefällige Melodik den Lauscher zur Anteilnahme, d. h. zum Miterleben, zwingen. Zweitens: Sie muß „das Gemüt ergötzen" und Herz und Seele sprechen lassen. Drittens: Sie muß durch ihre Unkompliziertheit erfrischend wirken.

Fremd ist ihr demgegenüber im Prinzip die Gestaltung von Lebensproblemen und seelischen Konflikten, von philosophischen Gedanken und Äußerungen menschlicher Schicksalsgläubigkeit. Im Ganzen besehen kann deshalb von hier aus die Bezeichnung „leichte" Musik für die Unterhaltungsmusik zurecht bestehen im Gegensatz zur Kunstmusik, die man gemeinhin bekanntlich als „schwere" Musik bezeichnet. Leichte Musik bedeutet aber deshalb ebensowenig eine Klangwelt, die oberflächlich oder weniger sorgfältig in der Faktur wäre. Leicht heißt hier nur: dem inneren

Gehalt nach gelöster, beschwingter, freier und vorurteilsloser im Gedanklichen. Grillparzer hat allerdings einmal den höchst richtigen Ausspruch getan, daß beschriebene Musik einem beschriebenen Mittagessen gleichkomme. Treffender konnte die Unzulänglichkeit jeder wortmäßigen Musikbeschreibung nicht gekennzeichnet werden. Wie immer in solch schwierigen Fällen, so soll auch hier ein Vergleich aus der darstellenden Kunst das Gemeinte näher ins Blickfeld rücken. Denn Kunst bleibt auch die Unterhaltungsmusik gleichviel und immerhin. Man spricht von ihr nicht unbegründet als von der leichten *Muse*. Es ist halt die Kunst der Darstellung unbeschwerten Lebensbewußtseins.

Wir kennen alle die großen Meister wie z. B. Rubens, Dürer, Michelangelo und wissen, daß sie in ihren großen Fundamentalwerken für das Auge Lebensgehalte und Seinsformen komponiert haben, die vom Himmelhochjauchzenden bis zum Zutodebetrübtsein Inhalte darstellen, die einer ganzen Epoche ein eigenes Gesicht gegeben haben und darüber hinaus für die gesamte Menschheitsgeschichte ihren Wert behalten, auch wenn sie nicht unmittelbarer Ausdruck unseres Lebensgefühles der Gegenwart sind. Hier haben wir wahrhaft hohe Kunst, Gipfelleistungen wegen ihrer ethischen überragenden Gültigkeit. Wie steht es aber mit jenen vielen übrigen Bildwerken auch unbedeutender Namen, die nicht den Anspruch solcher Ewigkeitswerte erheben und nicht erheben können, und die doch zumindest ihrer Zeit (d. h. so lange sie bestehen) Genüge getan haben? Wir denken da gerne an oft meisterhafte Werkchen in Märchenbüchern, an die Kunst der Illustration eines L. Richter und Wilh. Busch, an die z. T. guten Zeichnungen in Illustrierten Zeitungen oder auf sogenannten Kunstpostkarten. Zumal in den beiden letzten Formen handelt es sich um zeitlich begrenzte Werte, die ihre Aufgabe und ihre Zwecke damit erfüllen, daß man sie gerne anschaut, sie betrachtet, sich an ihnen erfreut. Auch wenn man sie nach der Betrachtung beiseitelegt, nicht mehr beachtet oder gar dem Ofen anvertraut, so ist trotzdem ihr Zweck erfüllt.

Aus dieser Gegenüberstellung der hohen Bildkunst zu der humorvollen Postkarte bis zum künstlerischen Plakat möchten wir auch den Wesensunterschied hoher Kunstmusik und der Unterhaltungsmusik ableiten, bis herunter zum Schlager. Paßt nicht gerade zu ihm der Vergleich der Witzpostkarte und des Plakates mit seinen protzigen Farbeffekten? Damit ist auch zugleich der Wert und Unwert dieser musikalischen Eintagsfliegen festgelegt. Und so, wie die krasse Form- und Farbgebung des Plakates auf den Schlager bestens zutrifft, so auch das quantitative Verhältnis des Produktionsumfanges. Gebrauchsskizzen und -zeichnungen übertreffen zahlenmäßig die Kunstmalerei in derselben Weise wie im Rundfunk und in der Statistik der Stagma die Unterhaltungsmusik die hohe Kunstmusik übertrifft.

Nun gibt es ohne Frage von den musikalischen Eintagsfliegen bis an die Grenze der Kunstmusik eine wertmäßige Stufung von unendlicher Feinheit und Unterschiedlichkeit. „Das blonde Käthchen" und die „Berliner Luft" muß man wertungsmäßig anders einstufen als „Die schöne blaue Donau". Selbst die Grenze zur Kunstmusik hin ist undeutlich und umstreitbar. Vieles aus der Unterhaltungsmusik ist zur „Kunstmusik" „gemacht" worden, wie entgegengesetzt manches unterhaltsame Werkchen seinem Gehalt wie seiner Durchformung nach absolut als konzertreif bezeichnet werden kann. So kann man, ganz willkürlich gewählt, bei Webers „Aufforderung zum Tanz", Rezniceks „Donna Diana"-Ouvertüre oder Rossinis „Diebische Elster" in Zweifel darüber kommen, in welche Sparte diese und viele hundert andere Stücke einzuordnen seien. Das hat dazu geführt, in neuester Zeit als Zwischenglied die Veranstaltungen „Beschwingte Musik" als Begriff in das Konzertleben zu bringen, d. h. also quasi eine Unterhaltungsmusik für höhere Ansprüche. Mit der Unterscheidung nach gut und schlecht wird man kaum zu klareren Ergebnissen gelangen. Es gibt eben in allen drei Sparten Sinnvolles und Albernes, Flaches und Niveau. Was höheren Wert als den Anspruch auf Tageserfolg hat, bleibt lebendig und erfreut sich über Generationen hinweg altgewohnter Beliebtheit, während so mancher Schlager kometenhaft bewundert wird, um ebenso schnell zu versinken. Selbst der wahre Grund für solche Vorgänge läßt sich keineswegs wie ein Bazillus unter dem Mikroskop feststellen. In den meisten Fällen liegt es zweifellos an den flachen, auf die Dauer ungenießbaren wässerigen, gefühlsfalschen Textmachwerken, die mit an sich gesunden erotischen Instinkten spielen und ein leichtfertiges Spiel treiben. Zu solchen Texten eignet sich eben nur eine ebenso nichtssagende Klangwelt. Denn das wahre Liebeslied hat einen anderen Geist, wie unsere großen und kleinen Liedmeister erwiesen haben. Dennoch mag der Schlager „bloß" zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib (!!) seine Berechtigung haben, ja, es mag ihm eine gewisse Begehrtheit zuerkannt werden. Er „schlägt" halt nur vorübergehend alle anderen Stimmungen und Empfindungen in den Wind. Eigenartig bleibt trotzdem immer wieder das Phänomen, daß manche nette Schlagermelodie vom ersten Tage an den Todeskeim in sich trägt, während das Volkslied wohl auch Zeiten des Winterschlafes kennt, um aber dann zu gegebener Zeit eine erquickende Neublüte zu zeitigen.

Damit stehen wir unmittelbar vor dem Problem des *Musikbedürfnisses*. Auch hier sollen einige richtungweisende Gedanken den Leser zu eigenem Urteil anregen und zur Selbstüberprüfung anhalten. Man spricht so oft von Kunst- und Musikgenuß, und wir müssen erkennen, daß gerade die Gepflogenheit, bei künstlerischen Erlebnissen von Genuß zu sprechen, mit Schuld hat an der falschen Bewertung künstlerischer Dinge. Denn der Begriff „Genuß" soll — auf die Kunst bezogen — ein seelisches Genießen im Sinne des Erlebens bedeuten und beileibe kein leichtfertiges Sichergehen in sinnlicher Schwelgerei. Wer will aber leugnen, daß der Straußwalzer sinnlich im *guten* Sinne ist? Diese Art von Genuß ist aber wesentlich verschieden von dem einer tragischen Ouvertüre. Man kann aber weder in dem einen noch in dem anderen seelisch erregten Sinne einen ganzen Tag, geschweige denn tagelang, wochen-, monate-, jahrelang unentwegt leben ohne einen Klaps zu bekommen. Das mögen die Dauerrundfunkhörer einmal zur Kenntnis nehmen. Eine sinnvolle *Genußökonomie* müßte jeder Mensch, sofern er sie nicht von Natur aus in sich hat, sich anerziehen oder müßte ihm durch das Funkprogramm anerzogen oder aufgezwungen werden. Man versuche das drastische Beispiel mit anderen „Genußmitteln" wie z. B. der Schlagsahne, der Brasilzigarre, die gerade in der augenblicklichen Zeit überzeugend wirken dürften. Würden wir (so wir könnten) diese Kostbarkeiten zu jeder

Tageszeit oder gar den lieben langen Tag genießen wollen? Gewiß nicht! Und *wenn* wir es täten, gingen wir zwei Folgeerscheinungen unausweichbar entgegen: dem Überdruß und dem damit verbundenen Katzenjammer. Im Überdruß wirkt das beste Genußmittel nicht mehr ergötzend, der Katzenjammer noch weit weniger.

Mit dem Übermaß musikalischer Genüsse ist es nun keinen I-Punkt anders. Unsere Nerven wären auch schon längst zerrüttet und verbraucht, wenn unsere Aufnahmekraft dazu gleichbleibend wachbliebe! Die Natur bewirkt in uns automatisch das, was wir vor uns selbst nicht eingestehen wollen, indem sie im gegebenen Augenblick das Aufnahmeventil gewissermaßen schließt, d. h. sie macht uns immun gegen das Zuviel, das auf uns eindringt. Mit anderen Worten, wir hören das Gebotene nicht mehr! Wir merken erstaunt auf, wenn der berühmte Einschaltknopf nach links gedreht worden ist. In diesem Moment verspüren wir erst, wie wohl die Ruhe tun kann.

Und noch ein letzter Gedanke hierzu. In längst vergangenen Zeiten war für weite Volksteile die Dorfmusik das einzige musikalische Ereignis. Die Dorfkapelle spielte bei der Hochzeit, zur Kirchweih, zum Maitanz, zum Erntedank u. dgl. mehr. Sie war in solcher Art Mittelpunkt erhöhter Tagesgestaltung, auf die man sich lange vorbereitete, auf die man sich lange im voraus freute. Der rechte Genuß war so im besten Sinne seelisch vorbereitet und garantierte von vornherein ein spezifisches Tageserlebnis, von dem man lange zu plaudern und zu zehren pflegte. Heute kennen wir kaum noch die wertvolle innere Vorbereitung und das beglückende Nachklingen in uns.

Indessen kann keine rückwärts gewandte romantisierende Sehnsucht der Sinn dieser Ausführungen sein. Lediglich das Maß und das Wie, mit dem wir uns der Musik verschreiben und mit dem sie uns zum wirklichen Kraftquell wird, sollte Gegenstand einer kurzen Besinnung sein. Die Dorfromantik alter Prägung ist von uns gegangen, neue Lebensformen — vor allem die der Gemeinschaft — halten uns gefangen, sie durchpulsen unser Dasein und mit ihnen kamen und kommen auch neue Aufgaben für die unterhaltende Muse. Es muß sogar eingeräumt werden, daß Zeiten besonderer Anspannung der Volkskraft eine Art Ausnahmezustand der vom Alltag lösenden Elemente bedingen. Die Sorge einer festen Staatsführung wird darüber hinaus die sein, die Gefahren der Verflachung zur Seichtheit und Schlüpfrigkeit hin einzudämmen.

Wie soll nun Unterhaltungsmusik beschaffen sein? Welche Erwartungen knüpft an sie der unbefangene unvorbelastete Hörer? Lassen wir hier die besonderen Umstände des kriegerischen Ringens ein Wort sprechen. Da kann die Feststellung nicht wundernehmen, daß gerade heute manches überbetont wirkt. Der Gedanke an die schicksalsgebotenen Aufgaben des Krieges, an das unbedingte Durchhaltenmüssen bis zum Siegestag ist uns allen zutiefst bewußt. Die Fülle der Soldatenlieder aus diesem zweiten Weltkrieg, die alten und neuen Märsche sind immer wieder in gleich jugendfrischer Wirkung der adäquate Ausdruck dieser Haltung. Das schließt nicht aus, daß zugleich auch die Wunschbilder glückhafterer Zeiten in uns ebenso ihr Recht fordern. Das ist ja mit das, wofür wir alle die Nöte der Zeit geduldig und hoffnungsfroh auf uns nehmen ohne innere Zerknirschung. Es darf deshalb nicht erstaunen, wenn in gleichem Sinne proportional die gefühlsträchtige einschmeichelnde Melodie aus Film, Operette und sonstwoher ganz hoch im Kurs steht. Keine unangebrachte Angst vor Gefühlen! Seien wir einmal ganz offenherzig und ehrlich, zu bekennen, daß auch gelegentlich sentimentale Regungen abreagiert werden müssen. Jedoch alles im rechten Rahmen, und dann wieder Schluß damit und zurück zur Vernunft! — Den weitaus größten Anteil hat immer wieder das beschwingtrhythmische und zackig-prickelnde Musizierprinzip. Auch die rhythmische Reizwirkung etwa des Paso doble, des Bolero sei hier beispielsweise betont einbezogen. Freilich sind es keine deutschen Tanzrhythmen, die uns da entgegentönen. Sie rütteln uns aber in einer ganz bestimmten Weise auf, wir überlassen ihnen auch gerne neidlos die Tatsache, daß sie in uns Gefühlswerte der Mittelmeer-, wenn wir wollen: der Völker des sonnigen Südens, übermitteln, wohl eingedenk, daß diesem sonnigen Süden uns Deutschen nicht allein unsere Sehnsucht gilt.

Zündende Rhythmen haben immer — man kann sagen ausnahmslos — etwas ungemein Gewinnendes im Rahmen unterhaltsamer Musik. Rhythmische Formen sind elementare Kräfte, aus der wir Vitalität, gesunde Lebensauffassung schöpfen. Man denke bei der Gelegenheit einmal an Völker, die dem unberührten Naturzustand noch viel näher stehen: sie haben alle eine überaus farbige, d. h. vielgestaltige Palette an Rhythmen. Für uns Deutsche verbindet sich mit dem Rhythmus die volkstümliche Melodik in Dur und Moll zum harmonischen Ganzen. Die Melodik gibt den verbindenden großen Bogen, der Rhythmus ist das sinnvoll gliedernde Moment darin. Der Jazz tut das Gegenteil, er rhythmisiert nicht, sondern er zerrhythmisiert, er gliedert in seinem Übermaß nicht mehr organisch, sondern zerhackt.

Da aber gerade Unterhaltungsmusik ein Mittel sein soll, um auf dem Wege der „harmonischen Ausgeglichenheit" uns aus dem Werktag heraus zu einer seelisch-nervlichen inneren Ausgeglichenheit zu verhelfen, ist deshalb der Jazz ein Bazillus. Jazz regt nicht an, sondern auf! Die vokale wie instrumentale Liedform bleibt nun einmal auch fürderhin das A und O deutscher Musikübung. Warum wollen wir dies Naturgesetz nicht anerkennen, warum wollen wir uns seiner durch unnatürliche, gekünstelte (Mach)werke entziehen? Es gibt in der Kunst wie überall keine größere Sünde als die wider die Natur.

Die symphonischen Formen mit polyphoner und chromatischer Struktur liegen ebenfalls gänzlich außerhalb *dieser* (!) Betrachtung. Man täte ihren Schöpfern keinerlei Gefallen damit, wollte man ihre Meisterwerke in die Unterhaltungsmusik einbeziehen. Das Belauschen *dieser* Art Musik setzt in ungleich vertiefterer Weise ein geistigkonzentriertes Mitgehen voraus, ein absolutes Sichhineinbohren in den schöpferischen Gehalt, eine Voraussetzung und Notwendigkeit, die keineswegs mehr im Sinne der Unterhaltungsmusik ist. Denn auch dies ist ein weiteres Wesensmerkmal, wenn nicht gar ein Stilmoment für sie, daß ihr eine nicht unerhebliche Unverbindlichkeit dem Hörer gegenüber eigen ist. Denn zur guten Unterhaltungsmusik gehört auch das entsprechende Milieu, eine scherzhafte Wortunterhaltung von hüben nach drüben im geselligen Kreise. So wie zur Tanzmusik zwangsläufig der ausgeführte Tanz zugehört, so kann man — analog dem Gesetz nach Büchners „Arbeit und Rhythmus" — die frauliche Arbeit, jede Zimmerbeschäftigung verschiedenster Art in Verknüpfung mit munteren

Der Yorcksche Marsch in der Originalhandschrift von Ludwig van Beethoven für Klavier zu zwei Händen.

(Zu dem Aufsatz von Max Unger.)

Die Handschrift befindet sich im Besitz des Pariser Konservatoriums.

Aufnahme: Fornoff, Frankfurt.

Szenenbild aus Carl Orffs: „Die Kluge". Uraufführung Opernhaus Frankfurt a. M.
Inszenierung: Dr. Günther Rennert. Bühnenbild: Helmut Jürgens.

Aufnahme: Dramaturgie-Archiv Städtische Bühnen, Frankfurt.

Szenenbild aus Werner Egks „Columbus". Uraufführung Opernhaus Frankfurt a. M.
Inszenierung: Generalintendant Hans Meißner. Bühnenbild: Helmut Jürgens.

Weisen durchaus als etwas organisch Einheitliches ansprechen. Hat man nicht ehedem auf den Spinnstuben zur Arbeit muntere Lieder gesungen? Haydns „Schon eilet froh der Ackersmann . . .“, wo der Landmann dem Pfluge fröhlich hinterdreinschreitend geschildert wird und selbst in unseren Tagen die Lieder und Potpourris unserer Zimmerleute, Maler und Anstreicher beim Arbeiten in Neubauten sind beredtes Beispiel dafür, wie sehr Musik im Alltagsverlauf verankert sein kann. Wohl gemerkt, es muß die rechte Weise zur rechten Zeit sein. Es ist und bleibt ein Unding, beim Kühemelken eine Arie aus „Butterfly“ zu belauschen. Man verzeihe das drastische Beispiel, aber wahrscheinlich gibt es noch urkomischere Zusammenfälle ähnlicher Artung. Doch diese Auslese mag der Leser selbst zum eigenen Ergötzen erweitern.

Das virtuose Musizierprinzip eignet der Unterhaltungsmusik ebenfalls nicht. Im Virtuosen liegt immer etwas Äußerliches. In Äußerlichkeiten liegt weiterhin allzeit etwas Nichtssagendes, Leeres, insbesondere für den Laien (mag er auch gelegentlich das technische Können, die Bravourleistung achten und bewundern). Der Laie will zur Unterhaltung in seinen Mußestunden dreierlei Momente (quasi gemixt) spüren: Übermut, Temperament, Herz und Gemüt. Und diese Stimmungslagen sind in sämtlichen tänzerischen und liedmäßigen Formen enthalten. So kommt es, daß Chansons, Schlager, Operettenarien und -ensembles, ja gelegentlich symphonische Menuetts, Opernarien auf dieser Bewertungsebene sich die Hand reichen können, so heterogen die Teile zuweilen auch anmuten mögen. Wie sehr aber Virtuosität auf der Grenzscheide des Unterhaltsamen liegt, beweist ein Erlebnis aus einem ländlichen Chorkonzert mit einer dörflichen Hörerschaft. Dort wurde einem gut vorgetragenen Chopinwalzer mit all seinen brillanten Finessen nur ein Achtungsbeifall gezollt. Eine Aussprache entlockte diesen natürlich empfindenden einfachen Menschen das ehrliche Geständnis, daß das mit dem „Rudeldideldut“ wohl sehr schön und gut sei, aber man hätte doch die Musik (!) vermißt. Armer, geplagter Pianist, der es sooo gut meinte und dann mit dem zackig improvisierten Frühlingsstimmen-Walzer einen rasenden Erfolg einheimste! Und der Schaden war wettgemacht.

Die Gesetze musikalischer Unterhaltung liegen, wie zu ersehen ist, allgemein recht verworren. Zu den besonderen Eigentümlichkeiten gehört auch die Vorliebe für bestimmte Künstler und deren Solistenkapellen. Da gibt es Gruppen und Grüppchen, von denen eine jede ihre eigene Passion hat. Die einen schwärmen für Künneke, die anderen auf Dostal, wieder andere für Barnabas von Geczy, Bernhard Ette usw. usw. Wie kommt das? Nun, die genannten Künstler mit ihren Solisten haben ihre besonderen Auffassungen, sie haben diese Auffassungen in ihrer Spielweise in fleißiger, zäher Arbeit entwickelt und zu Gipfelleistungen emporgezüchtet. Somit hat sich hier in gewisser Hinsicht ein Startum entwickelt. Wenn auch Startum im letzten Grunde etwas Unvolkstümliches ist, weil es das Selbsttun gegenüber der Glanzleistung abtötet, so merkt doch der Laie bei all dem Genannten stets das Bezaubernde der persönlichen Note. So kann also jeder Laie bei „seinem Liebling“ das hören, was er seiner persönlichen Neigung nach von der Musik erhofft und erwartet. Das betrifft sowohl das Was als auch das Wie des Musiziergutes (früher sagte man ja recht unschön und undeutsch „des Repertoires“).

Wir können hier die Abhandlung „quasi leggiero“ schließen, indem wir uns zu dem allgemein künstlerischen Gesetz bekennen müssen, daß Unterhaltungsmusik ein Persönlichkeitsgradmesser ist durch Geschmack und Kultur. „Sage mir, was Du gerne hörst, oder besser noch, was Du gerne selbst musikalisch erarbeitest, und ich will Dir sagen, was für ein Kerl Du bist!“ Dieser Erkenntnis wollten die dargelegten Ausführungen dienen und zur eigenen Klärung seitens des Lesers beitragen. Keine falsche Scham des Unterhaltungsmusikliebhabers vor den Vertretern der hohen Kunst. Denn es handelt sich nicht um hoch und niedrig dabei. Auch die Gruppierung „Ernste Musik“ und „Heitere Musik“ ist irreführend, denn auch die gute Unterhaltungsmusik will auf ihre Weise ernstgenommen werden. Und dies sei in wohlmeinend ermutigendem Sinne der Weisheit letzter Schluß. —

Zum Forschungsbereich der Musikwissenschaft.

Von Karl Gustav Fellerer, Köln, z. Zt. bei der Wehrmacht.

Wie wenige Forschungsgebiete umspannt die Musikwissenschaft einen außerordentlichen weiten Rahmen von Problemstellungen. Das Interesse an einzelnen Problemkreisen hat sich im Laufe der Jahrhunderte langen Entwicklung mehrmals verlagert. Bei einseitiger Grundhaltung ist dabei der Zusammenhang des Gesamtgebietes vielfach verloren gegangen. Man hat oft wichtige Teilgebiete ganz aus dem Bereich der Musikwissenschaft gelöst und sie im Rahmen anderer Wissenschaften sich entwickeln lassen. Die Betonung der Geschichte im frühen 19. Jahrhundert als der führenden Wissenschaft und die Durchdringung der verschiedensten Wissenschaftsgebiete mit historischem Gedankengut hat der *Musikgeschichte* ihren Aufschwung gegeben. Zwar ist sie in manchen Zügen etwas verspätet diesem großen historischen Aufbruch des Jahrhunderts gefolgt, aber die historische Grundhaltung hat sie in allen Teilen erfaßt und in der mancherorts üblichen landläufigen Bezeichnung ist die Musikgeschichte nicht nur zum Kernstück der Musikwissenschaft sondern zur Musikwissenschaft schlechthin geworden. Problemstellungen, die in früheren Jahrhunderten im Mittelpunkt gestanden waren, wurden entweder ganz abgetan oder nur noch als Nebengebiete und Hilfsgebiete des Faches angesehen.

Helmholtz und *Stumpf* haben dieser historischen Selbstgefälligkeit der Musikwissenschaft und dieser Verengung musikwissenschaftlichen Aufgabenbereiches einen entscheidenden Stoß gegeben, der sich allerdings erst in der Gegenwart weiter auszuwirken beginnt. Die Voraussetzung für die Musik als Kunst ist der *Ton* und sein *Bewußtwerden*. Bei Berücksichtigung dieser Frage aber eröffnen sich eine Fülle neuer Probleme, die auf Abgrenzung der Musikauffassung gerichtet sind und zeigen, daß die europäische Musikauffassung ebensowenig ein allgemeingültiger Maßstab ist, wie die zeitlich gebundene Wertung, daß der *Mensch* in seinen vielfältigen

körperlichen und psychischen Ausprägungen für das Problem Musik in Schöpfung und Aufnahme bestimmend ist und daher seine physiologische und psychologische Reaktion im Vordergrund jeder Musikbetrachtung stehen muß. Damit erhält die *Persönlichkeit*, ihre rassische Verwurzelung und erbgangbestimmte Eigenart, ihre Entwicklung und Umgebung sowohl bei Betrachtung des musikalischen Kunstwerkes und seines Schöpfers, wie bei der ebenso wichtigen Frage der Wirkung und Aufnahme des Kunstwerkes maßgebende Bedeutung. Die Musik hat lebendige Menschen als Gestalter und Aufnehmer; deshalb ist die geistige Haltung von Werk, Wiedergabe und Aufnahme für das Erfassen künstlerischer Zusammenhänge zum mindestens ebenso wesentlich als phänomenologische Werkbetrachtung und äußere Analyse, die eine intellektualistische Musikbetrachtung in den Mittelpunkt gestellt hatte. Die Forschung wird auf dieser Grundlage zu anderen Problemstellungen kommen müssen, als sie etwa in der heutigen „Stilforschung", die gerade die lebendigen Kräfte der Stilforschung nicht erfaßt, gegeben ist. Die Methodik musikwissenschaftlicher Forschung wird von diesem Gesichtspunkt aus einer Nachprüfung bedürfen. Fragen der Musikpädagogik, der Musikorganisation und des Musiklebens in Gegenwart und Vergangenheit erhalten damit eine neue Grundlage. Im besonderen wird die Volksmusik in den gesamten musikwissenschaftlichen Forschungsbereich stärker eingegliedert.

Systematische und *historische* Musikwissenschaft stehen in ihren verschiedenartigen Problemstellungen nicht getrennt nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig. Die Grenzen des wissenschaftlich erfaßbaren Musikerlebens sind für den Historiker von gleicher Bedeutung wie für den systematischen Musikwissenschaftler. Manche Fehlentwicklung der Darstellungsweise muß unter Eingestehen der Tatsache, daß es im Wesen der Kunst liegt, daß das letzte künstlerische Erleben nicht in wissenschaftlicher Darstellung faßbar ist, überprüft werden. *H. Schole* hat dazu einen Ansatzpunkt geliefert.

Die Antike hat im Ethos und im Symbol der Zahl das Mensch und Natur umfassende Erleben der Musik wissenschaftlich zu erfassen gesucht. Die Denker des Altertums haben darin die umfassende Stellung musikwissenschaftlicher Forschung im gesamten Geistesleben herausgestellt. Weil diese engste Verbundenheit von Mensch und Musik erkannt wurde, hat antike Musikforschung zu Pädagogik und Medizin herübergegriffen, sie hat bereits Probleme von Rasse und Musik formuliert, wie die Tonartenbezeichnungen, die Frage von Auletik und Kitharistik und ähnliches zeigen. Das Mittelalter hat in der Einheit seiner Weltauffassung dieses Gedankengut übernommen und in sein umfassendes theologisches Weltbild eingegliedert. Die Zahlensymbolik, die kultisch-ethische Musikauffassung, die bei den Kirchenvätern im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Musikproblem steht, verdeutlichen diese Haltung ebenso wie die Stellung der Musik im Quadrivium. Bei *Mersenne, A. Kircher* hat diese *harmonikale-ethische* Auffassung der Musik erneut grundlegende Darstellung gefunden. Schon in der alt-chinesischen Musiktheorie standen solche Probleme im Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Betrachtung und Forschung.

„Don Juan" oder „Don Giovanni"?

Es ist in neuerer Zeit Brauch geworden, der Oper Mozarts, die den berühmten Frauenverführer zum Helden hat, in Klavierauszügen, Textbüchern, Programmen und in der Musikliteratur meist den italienischen Titel „Don Giovanni" zu geben und nicht mehr wie früher *„Don Juan"*. In den vergangenen Monaten wurde nun in dieser Zeitschrift mitgeteilt, daß Mozart auf dem Titelblatt der in Paris befindlichen Originalhandschrift seines Werkes dieses „Don Juan" genannt hat. Mozart hat gewiß nicht unbeabsichtigt die spanische Fassung des Namens für den Titel gewählt, denn sie ist bekanntlich die originale. Fühlten sich Dichter und Komponist, da das Werk im Auftrag einer italienischen Operngesellschaft geschrieben wurde, auch genötigt, im Gesangstext wie auch im Titel die italienische Namensfassung zu wählen, so kann dies für Aufführungen in deutscher Sprache und für deutsche Ausgaben der Oper nicht maßgebend sein.

Die Theaterzettel der ersten deutschen Aufführungen tragen denn auch den Titel „Don Juan"; auch in den deutschen Textbüchern und Klavierauszügen wurde der Held so genannt. Dieser Held der Oper ist ein Spanier und es ist gewiß richtiger, seinen Namen im Original zu verwenden, nicht aber in einer Übersetzung, umsomehr als dieser spanische Name Weltberühmtheit und Sprüchwörtlichkeit erlangt hat. Man spricht allgemein von einem verführerischen Don Juan, nicht aber von einem Don Giovanni. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch und weiterhin bis nach dem ersten Weltkriege hieß Mozarts größte Meisteroper ganz allgemein „Don Juan". Sie war eines der meist aufgeführten Opernwerke und man nannte sie „die Oper der Opern". Mit dem Titel „Don Juan" war sie populär. Klingt daneben „Don Giovanni" nicht immer ein bißchen snobistisch oder doch pedantisch? So möge die korrektere und auch volkstümliche spanische Namensgebung weiterhin wenigstens im Titel angewandt bleiben, worin wir uns obendrein mit dem Schöpfer des Werkes einig fühlen können.

Alfred Weidemann.

Die hier gegebene Bezogenheit der Musik auf *Mensch und Leben* eröffnet neue Probleme des gesamten Musiklebens und der Erziehung zur Musik und durch Musik. Das musikalische Kunstwerk in der Eigenart seiner Satz- und Klanggestaltung ist nicht mehr Mittelpunkt der Forschung, wie es die Kompositionsgeschichte darstellt, sondern seine lebendige Bindung an den Menschen im bewußten und unbewußten Erleben. Die Art der Musikgestaltung, des Klangreizes und seiner Aufnahme, die Eigenart der Klanggestaltung und ihrer Bestimmung nach ihrer akustischen wie erlebnismäßigen Seite werden wesentliche Fragen der Forschung. Klangquelle und Klangraum sind nicht nur eine Frage physikalisch-mathematischer Berechnung, sondern ebenso ein rein musikalisches Problem, das zur Lösung neben Tonphysiologie und Tonpsychologie auch physikalischer Mittel bedarf. Das große Gebiet „mechanischer Musik", der Schallübertragung, des Raum- und Richtunghörens und damit zusammenhängender Fragen wird ein wesentlicher Bereich musikwissenschaftlicher Forschung.

Die Gegenwart stellt hier der Forschung bedeutsame Aufgaben. Es ist auffallend, daß diese für Musikleben und Musikerziehung der Gegenwart, für Organisation und Statistik, für Technik

und Wirtschaft gleichwichtigen Fragen von der musikwissenschaftlichen Forschung verhältnismäßig wenig in Angriff genommen wurden. Und doch scheint zum Beispiel der Tonfilm und seine Musik als künstlerisches und technisches Problem in der musikwissenschaftlichen Forschung auch durch seine Stellung im tatsächlichen Musikleben weitaus wichtiger zu sein als manche Frage, die man wissenschaftlicher Betrachtung in der Nachkriegszeit würdig erachtete. Volkhafte Verwurzelung der Wissenschaft muß im Dienste von Wissenschaft und Leben — ohne die strenge Grundhaltung wissenschaftlichen Denkens zu verlieren — neue forschungswerte Probleme sehen. Wenn *W. Korte* von einer „Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft" gesprochen und Wege zu ihrer Überwindung angedeutet hat, so hat er darin den Umbruch der Problemstellung und die Notwendigkeit dieses Umbruches betont. Nicht auf die historische Forschung beschränkt sich diese Neuorientierung, sondern auf das Gesamtgebiet historischer und systematischer Musikwissenschaft sowie ihr gegenseitiges Verhältnis.

Jede Zeit hat ihre besonderen Probleme der Forschung und ebenso jedes Volk. Man braucht nur etwa Forkels „Allgemeine Literatur der Musik" durchzublättern, um darin die verschiedenartigsten Forschungsprobleme der Musikwissenschaft bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert zu finden. Immer gibt es Fragen, die im Vordergrund des Interesses stehen, andere die zwar weiterverfolgt werden, deren Wert und Bedeutung aber erst im Zusammenhang mit neuen Problemstellungen stärker hervortritt. Die „Grenzgebiete" sind von besonderer Wichtigkeit, nicht nur, weil sie zu anderen Fachgebieten Brücken schlagen, sondern weil sie mit neuen Problemen und Methoden die engere Facharbeit befruchten. Freilich mit äußerer Übernahme von Arbeitsgrundsätzen anderer Wissenschaften ist nicht gedient. Das zeigen so manche Versuche einer äußeren Verbindung von Musikforschung mit der Kunstwissenschaft, der Rassen- oder Volkskunde. Entsprechend der Eigenart ihres Stoffgebietes hat auch die Musikwissenschaft ihre eigenen Forschungsmittel und Forschungswege. Sie mit neuen Problemstellungen in Einklang zu bringen und dadurch Erkenntnisse zu fördern, die unsere Zeit erstrebt und braucht, ist Aufgabe der Gegenwart.

Meyerbeer contra Beethoven.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Im Folgenden werde ein vielsagendes Meyerbeer-Autograph aus meinem Besitz erstmals veröffentlicht. Es besteht aus einer Reihe von Manuskript-Eintragungen des Maestro in die Schottsche Erstausgabe von Beethovens Es-dur-Streichquartett op. 127; dazu hat der bekannte Musikhistoriker Ernst Otto Lindner (gest. 1867), der 1850 den „Prophet" in einer eigenen Broschüre verherrlicht hatte, die Notiz vorausgeschickt: „NB. Die handschriftlichen Bemerkungen auf den ersten Seiten sind von Meyerbeer." Zweifellos stimmt das, wie Handschriftenvergleiche bestätigten, und wie vor allem der groteske Inhalt der französischen Marginalien beweisen wird.

Die erste, bei Takt 9/10, lautet: f a u s s e r é s o l u t i o n d e l a d i s s o n a n c e — es handelt sich um die Fortschreitung:

10

Meyerbeer hat nicht gemerkt, daß es sich hier nicht um eine schulgerechte „Auflösung" des Terzquartakkords handelt, sondern um den ganz einfachen Gang von f es c as nach g d b b, nur daß die beiden Mittelstimmen in sehr reizvoller Weise ihre neuen Töne mit rhythmischer Antizipation vorweggreifen.

Die zweite Ankreidung erhält Beethoven in Takt 20:

Dazu die Bemerkung: s e p t i è m e m a l r è s o l u e p a r l e m o u v e m e n t d e l a b a s s e. Hier hat der Kritiker nicht kapiert, daß das Es des Violoncells sozusagen „primär konstitutiv" ist, während die kleine dominantische Abbiegung der drei Oberstimmen melodisch völlig richtig zurückbiegt — der Bratschenpart ist oktavierend zur 2. Geige zugesetzt zu denken, es handelt sich also um einen 7/4-Akkord über Es, nicht um einen Quartsept-Akkord über D. Und als Zusammenfassung schreibt Meyerbeer breit am Rand entlang: D a n s t o u t c e c i — j e n e v o i s q u e l e t r a v a i l d' u n é l è v e h a r m o n i s t e q u i e s s a y e d e f a i r e p a s s e r u n e p h r a s e i n s i g n i f i a n t e d a n s t o u t e s l e s p a r t i e s, e t q u i n'y r e u s s i t p a s t o u j o u r s b i e n, also: „In all dem kann ich nichts sehn als die Arbeit eines Harmonieschülers, der versucht, eine nichtssagende Phrase durch alle Stimmen gehn zu lassen und dem das nicht immer gut gelingt."

In Takt 33 bekommt der Harmonieschüler Beethoven wieder eins ausgewischt:

m a u v a i s e e n t r é e d e b a s s e s u r l a 4te e t 6te

also „schlechter Baß-Eintritt auf dem Quartsextakkord". Der gestrenge Kommentator kennt also offenbar den Quartsextakkord nur als Vorhaltsdissonanz, nicht als Umlegungskonsonanz — was hätte er da erst zu Beethoven op. 59, 1 gesagt, wo ein ganzes Quartett mit solchem Quartsextakkord beginnt?

Vom 38. zum 39. Takt gibt es wieder ein bedenkliches Stirnrunzeln:

pédale mal préparée par une note sans valeur — eine vollkommen törichte Bemerkung; denn die „durch eine unbetonte Note schlecht vorbereitete, liegende Mittelstimme" ist in Wahrheit durch das obere g des Cellos und durch das eingestrichene g der zweiten Geige bereits längst vorbereitet; die Dissonanz liegt nicht hier, sondern in den Durchgängen der Außenstimmen.

Besonders erbost zeigt sich der „Pharisäer und Schriftgelehrte" aber über Takt 51 bis 56:

usw.

Hierzu läßt er sich vernehmen: Tout ce passage est dépourvu de sens mélodique, et l'harmonie en est maladroite et malécrite. c'est une plaisanterie par un fragment de la 1ere phrase. Il n'a point de pensée fondamentale dans tout cela, rien qui ait pour but d'émouvoir ni même déplaire l'oreille. Zu deutsch: „Diese ganze Strecke ist melodischen Sinnes bar, und ihre Harmonie ist ungeschickt und schlecht geschrieben; das ist eine Spielerei durch ein Bruchstück der ersten Phrase. In alle dem steckt kein grundlegender Gedanke, nichts, was das Ziel hätte, zu rühren oder auch nur dem Ohr zu mißfallen."

Nach dem Maestoso tritt wieder das 3/4 Allegro, jetzt in G-dur ein, und hier glaubt Meyerbeer erneut Satzschnitzer aufspießen zu wollen: in Takt 1 (Bratsche, letztes Viertel) eine mauvaise resolution de la note inférieure de la 4te majeure, dgl. im nächsten Takt: cela est affreux d'harmonie et de mouvement, im 3. Takt derselben Stimme konstatiert er schadenfroh eine dissonance redoublée au grave et à l'aigu, marchant avec embarras et incorrection, vom 4. zum 5. Takt ereifert er sich über einen „schlechten Quartsext-Akkord" und findet die rhythmischen Bewegungen von Cello und Bratsche détestables. In Takt 8 spießt er den Einklang fis-g zwischen Cello und 2. Geige auf, in Takt 17/18 nennt er die Führung der ersten Violine einen travail puéril et sans effet, also eine „kindische und wirkungslose Arbeit", in Takt 19 den Celloeinsatz eine mauvaise entrée, den Sprung des Basses vom hohen f zum tiefen G (vom 22. zum 23. Takt eine affreuse résolution de la dissonance — dabei ist dies f garnicht Spannungston, sondern Terz in einem $\frac{4}{3}$-Akkord über dem tiefen Bratschen-d! Zwei Takte später bemängelt er die Führung der Mittelstimmen als schlecht vorbereitete Dissonanzen, ebenso im drittletzten und letzten Takt (Cello, dann 2. Geige) vor Wiederkehr der Es-dur-Vorzeichnung. Zu diesem nun folgenden Absatz im Ganzen stellt er die Frage: „que' est-ce que tout cela? quel est l'objet?" Und abschließend bemerkt er auf der nächsten, der 6. Druckseite: „Tissus de folies! O Beethoven! J'en appele a vous même. La plume me tombe", d. h. „Gewebe von Narrheiten — o Beethoven, ich appeliere an Sie selbst. Die Feder entsinkt mir." Und in der Tat endet damit der schulmeisterliche Kommentar.

Daß ein 1791 Geborener dem letzten Beethoven nicht zu folgen vermocht hat, möchte hingehen — auch ein Spohr hat von sich offen bekannt, daß er für die Spätwerke des Genius kein Verständnis mehr hätte aufbringen können. In diesem Fall aber ist einmal die stilistische Verständnislosigkeit bemerkenswert, die a cappella-Satzregeln an eine völlig anders gedachte Kunst als Wertmaßstab anlegt. Und vor allem ist die jüdische Anmaßung bezeichnend, die einem Beethoven gegenüber mit „schülerhaft", „kindisch", „närrisch" um sich wirft und garnicht merkt, welches Mißverhältnis der Formate zwischen Kritiker und Kritisiertem so zu Tage tritt.

Wagner-Episoden.

Ungewollte Dissonanzen im „Lohengrin".

Als Richard Wagner 1862 in Frankfurt a. Main seinen „Lohengrin" zum ersten Male dirigierte, waren nicht weniger als zwölf Jahre nach der Weimarer Uraufführung des Werkes vergangen. Bei dieser Frankfurter Aufführung trug sich etwas Seltsames zu, wie der damals junge, mit Wagner befreundete Kapellmeister Wendelin Weißheimer in seinen Erlebnissen mit Wagner, Liszt u. a. berichtet: . . . Die hinreißende Einleitung zum dritten Akt, der Brautchor, die süßen, herzbewegenden Schönheiten des Liebesduettes und dessen erschütternder Schluß nach der Fragestellung kamen unter Wagners Zauberstab zu ungeahnter Geltung. Der Zwischenvorhang fiel. Im Publikum war nur ein Entzücken. Wie bald sollte es aus allen Himmeln fallen! In dem folgenden marschartigen Satze passierte etwas, was in den Theaterannalen wohl einzig dastehen dürfte: die oben auf beiden Seiten neben der Bühne aufgestellten Trompeten in Es und E fingen, statt hintereinander, zu gleicher Zeit an und machten ein wahrhaft haarsträubendes Konzert. Wagner hielt sich entsetzt beide Ohren zu und wandte sich mitleidig dem erschrockenen Publikum zu. Als dann der richtige Einsatz der E-Trompeten kam, blieben diese natürlich aus, das sie ja ihr Stücklein schon mit ihren Kollegen in Es geblasen hatten. Gar wunderlich nahmen sich da die fortschwirrenden Triolenfiguren der Saiteninstrumente aus, denen nun der Halt fehlte. Schuld an dem Unglück aber war, daß an diesem Abend zum ersten Male statt eines zwei Kapellmeister auf verschiedenen Seiten hinter der Bühne die Trompeten dirigierten.

Ein findiger Theaterdirektor.

Richard Wagner gab in seinen späteren Jahren gern im Familien- und Freundeskreise heitere Begebenheiten aus seiner Jugendzeit zum besten. So erzählte er einmal von einer reisenden Theatergruppe, die neben Schauspielen auch Opern

aufführte und sogar den „Freischütz" in ihr Repertoire aufgenommen hatte. Der „Freischütz" nun verlangt nicht weniger als drei Bassisten, die am Schluß der Oper alle drei auf der Szene tätig sein müssen: den Jäger Cuno, den Jägerburschen Caspar und den Eremiten. Die erwähnte Theatergruppe besaß jedoch nur zwei Bassisten. Es kam die Schlußszene und der Moment nahte, an dem, auf dem Höhepunkt der Spannung, der Eremit erscheinen mußte. Hierfür war jedoch kein Darsteller mehr vorhanden. Doch der findige Theaterleiter wußte sich zu helfen. In dem Augenblick, in dem der fromme Eremit auftreten mußte, eilte ein Bote mit einem Brief herbei, den er dem Fürsten übergab. Der Fürst öffnete den Brief mit den Worten: „Ah, ein Brief von meinem lieben Freunde, dem Eremiten!" Und nun sang der Darsteller des Fürsten — Bariton — die Worte des Eremiten, diese aus dem Briefe lesend: „Wer legt auf ihn so strengen Bann? . . ." usw. Die Situation war auch ohne Eremiten gerettet. Die Zwischenreden, die der Fürst dann an den Eremiten zu richten hat: „Bist du es, heil'ger Mann, den weit und breit die Gegend ehrt?" usw. mögen freilich bei einer solchen Zusammenlegung der Rollen merkwürdig genug gewirkt haben.

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Wilhemine Schröder-Devrient, die durch ihre hinreißende Darstellungskunst berühmte Bühnensängerin, war Wagners erste Senta in der Dresdener Uraufführung des „Fliegenden Holländers". Die große leidenschaftliche Künstlerin, die auch als Mensch ihr Temperament nicht verleugnete, machte nicht selten durch ihre Liebesaffären von sich reden. Als Wagner 1844 noch an der Vertonung seines „Tannhäuser" arbeitete, zeigte er der Sängerin das Textbuch seiner Oper mit dem Wunsch, sie möge die Rolle der Venus übernehmen. Wilhelmine Schröder-Devrient erklärte ihm jedoch, daß für ihre Individualität aus einer solchen Rolle nichts zu machen sei, oder sie müsse von oben bis unten in Trikot gehüllt erscheinen. „Und das kann man doch", fügte sie komischerweise hinzu, „von einer Frau wie ich bin nicht verlangen." Mitgeteilt von *Alfred Weidemann.*

Die Stimme der Front.

Die „Soldatenblätter für Feier und Freizeit" (herausgegeben vom Oberkommando der Wehrmacht, Allgemeines Wehrmachtamt, Abt. Inland) veröffentlichen im Heft 8 des Jahrgangs 1943 das folgende Gedicht des Gefreiten *Theo Jörg:*

Sing dem guten Kameraden ein Lied!

Rast nach der Schlacht — am 15. Mai.
Wir liegen im Schatten. Ich bin dabei,
einen langen Brief zu schreiben.
Zwei Tage, heißt es, sollen wir bleiben.
Zwei Tage ist eine lange Zeit.
Man flickt und stopft und freut sich,
daß man noch übrig ist.
Hemden und Strümpfe, der ganze Mist
von Schweiß und Dreck wird eingeweicht,
geschrubbt und an der Sonne gebleicht.
Wie schön das Leben ist!

Und dann Musik! — Irgendwo
summt es und knackt es im Radio,
man hat uns wahrlich getreulich bedacht,
die tönende Kiste nachgebracht.
Was werden sie bringen, was wünsch' ich mir bloß?
— Nur, daß es wahrhaft zu Herzen geht,
und daß es vor dem guten Kameraden besteht,
dem gestern die Augen gebrochen.
So sei euer Lied ein ander Gebet.
Er hätt' es selber gerne gesprochen.
Es braucht keine Trauerkantate zu sein.
Ein Lied so lauter wie Sonnenschein,
so leicht wie der Lerche Silberschlag,
so hell wie ein sonniger Frühlingstag.
Wie geschliffener Stahl so blitzend und blank,
das wär' dem toten Kameraden Dank!
Nun dringt es heran. Man lauscht, man hört:
Kein Laut die stille Andacht stört.

Ist's möglich? Eine singende Säge? — Nein!
Eine Frauenstimme? Ja! — Allein
sie röhrt, daß es abscheulich schallt
mit superdomänischer Weibsgewalt! —
Jetzt spricht sie gar, spricht feierlich,
bauchredendungeheuerlich,
mit träger, verlebter Begehrlichkeit,
mit angelogener Ehrlichkeit:
Sie liebe, — ach, sie sei vor Liebe toll.
„Denn Liebe!" *(Pause — dann Stöhnend hingehaucht)*
„Einfach wundervoll!!!" —
Zum Teufel, immer derselbe Brei,
für Müßiggänger ein klebriges Einerlei,
verbrauchte Kunst galanter Hyänen,
ans Licht gezerrter Schaubudenmondänen!
Schalt ab! Dreh weiter!
Ach Gott, dasselbe! Und immer weiter
derselbe Mist,
Wie die gelbe Brühe, die übrig ist
in meinem Kübel, seht,
wo der Dreck schon schmutzige Blasen bläht.

Dann hebt es wieder zu singen an:
Ein Fiepern, kindisch, morbid und mürbe,
ein ekelerregendes Stimmbruchgezirpe. —
Eine Ziege, die schlachtreif,
als Zicklein klein
möchte noch einmal süß unschuldig sein,
als Zicklein in der Mutter Schoß:
(mit marzipansüßem Augenaufschlag)
„Wenn ich groß bin, liebe Mutti!
Wenn ich dich bloß los bin, liebe Putti,
Tutti Frutti, süße Schnutti,
ich hab' es satt mit deinem Gemutti!
Ich find' dein Gequäcke abgeschmackt!
Den Besen in die Hand und angepackt —!
dann bist du groß!
— Sie schluchzt zu Ende. — Ich bin sie los!

Dann kommt die nächste —, sie singt, man merke!
Die Männer wären ihr Stärke!
Doch beim dritten Tango, da werde sie schwach!
Hier haucht sie ein gedehntes — Ach!
Man fühlt es ihr nach, man riecht es sogar —,
süßlich geschwängerte Luft einer Bar,
Kampfplatz parfümierter Mondänen,
nagelpolierter Zwitterhyänen!

Sie reichen um und um und um und um
im Tango sich im Kreis herum
und werden schwach auf den zittrigen Beinen
und kommen zum Rundfunk und singen uns einen!
Doch wir Kameraden im Dreck hier draußen,
wir pfeifen auf eure schmalzigen Flausen!
Euer Singsang wird uns zur leidigen Qual,
selbst eure Schwachheit ist uns zu schal!
Wir wollen — gottlob — einen herberen Wein!
Die Treue soll uns Mundschenk sein,
die wahre Treue, die keine geschwätzigen Worte nennt,
die wahre Liebe, die als heimliche Flamme brennt!
Sie hütet den heimlichen Herd,
ist Lebens und Strebens wert!

Ich beuge mich über die Zeilen tief,
schreib' meiner Frau den folgenden Brief:
„Wenn heut' unser Knäblein schlafen geht
und du hast den Segen gesprochen,
sing, daß es ihm recht zu Herzen geht,
ein Lied, das vor dem guten Kameraden besteht,
dem gestern die Augen gebrochen!

Musikliteratur und neue Noten

Neue Weihnachtsliteratur.

Eine grundsätzliche Wandlung weist diese gemütvolle, herkömmlichem Brauch gemäß, ganz in der Familie beheimatete Musikgattung auf, in stofflicher Hinsicht und ihrer Bestimmung. Ein Überblick über den bevorstehenden Gabentisch musikalischer Neuerscheinungen zeigt, daß nun im Sinne H. Riehls und Fleischers die stammhaften Schätze alten, volkstümlichen Schaffens weidlich erschlossen und genutzt werden. Weihnachtsspiel und profane Weihnachtsweisen führen den Reigen, wobei auch Versuche, in der Gegenwart bewährte Formen in kleine Münze umzuwerten, beteiligt sind. Der rührige *Voggenreiter-Verlag* hat sich die Betreuung dieser Bestrebungen zu eigen gemacht. Da liegt eine geschmackvoll ausgestattete Sammlung nach volkstümlichen Weisen vor: *„Kommt ein Kindlein auf die Welt“* von Erich *Lauer*. Eine kleine Wiegenkantate für drei Blockflöten, Geigen oder Klavier bringt leichteste Tonsätze für ein oder zwei Singstimmen mit höchst einfacher Begleitung, durch stimmungsvolle instrumentale Sätzchen eingeleitet und verbunden, so daß die Kantatenform auch schon von den Kleinsten empfunden und ohne Schwierigkeit ausgeführt wird. Unaufdringlicher Bildschmuck wirkt werbend für diesen gelungenen Versuch.

Sodann: *„Weihnacht macht die Türen weit“* von Ernst-Moritz *Henning* und Ludwig *Voggenreiter* herausgegeben. Lieder unserer Zeit sind in 32 Melodien verschiedener Tonsetzer und Dichter für ein und zwei Singstimmen ohne Begleitung zusammengestellt, wobei neben den Herausgebern Namen wie Georg Blumensaat, Hans Baumann, Paul Hermann u. a. auftauchen. Zwei Neujahrkanons bilden den Ausklang.

Für den praktischen Gebrauch hat der Voggenreiter-Verlag die inzwischen Gemeingut gewordenen *Weihnachtsweisen Hans Baumanns:* „Hohe Nacht der klaren Sterne“ und „In allerliebster Nacht“ im Harmonieorchestersatz und eine Fassung mit Klavierbegleitung herausgebracht. Es bleibt indes die Frage, ob weihnachtliche Gesänge, die „still und einfach“ oder „innig“ darzubieten sind, durch den massiven Begleitsatz eines Bläserensembles so stimmungsgemäß unterstützt werden, wie es den innigeren Klangwerten der Streichinstrumente möglich ist. Daß man sich zu einer beigefügten Klavierfassung entschied, mildert dieses Bedenken.

Eine feinsinnige Veröffentlichung liegt in Hans Baumanns *„Bergbauernweihnacht“* vor (ebenfalls im Voggenreiter-Verlag). Das altertümelnde graphische Bild der Ausgabe verleiht ihr Geschenkwert, der durch eindrucksvolle Kupferstichvignetten und durch die auf roten Notenlinien einherschreitenden schwarzen Punktnoten repräsentiert wird. Flöte, zwei Geigen, Cello oder Laute bestreiten die Begleitung und die vermittelnden instrumentalen Zwischensätze, während Vorsänger, Einzelstimmen und ein zweistimmiger Chor die vokalen Aufgaben übernehmen. Cesar Bresgen hat in der Ausführung und Motivwaltung des musikalischen Satzes der von Hans Baumann (Worte und Weisen) stammenden Widmung dieses Bändchens: „Den Holzhauern meiner Waldheimat“ Rechnung getragen. So wird diese Neuerscheinung nach Gehalt und Gestalt unschwer ihren Weg machen.

Als berufener Kenner volkstümlicher Musikpflege steuert Fritz *Jöde* eine Sammlung originaler *„alter nordischer Weihnachtstänze“* bei. Der Voggenreiter-Verlag läßt sie mit einem hübschen Umschlagbild und mit bewußt anspruchslosem Klaviersatz in die Öffentlichkeit gehen. Es sind nordische Jultänze aus schwedischem Volksmusikbestand, die mit Singen, Spielen und Tanzen die deutsche Weihnacht bereichern wollen. Ausführliche Anweisungen für die Aufführung der Reigen lassen auch Laien-Tanzkreise leicht mit diesen sieben lebensvollen Spielweisen übereinkommen. Auch die Schulmusik wird gern von diesem stammhaften Beitrag Gebrauch machen.

Eine neuartige, musikalisch vielseitige Weihnachtsgabe stellt Heft 11 *„Klingender Feierabend“* in der „Werkreihe des Amtes Feierabend der NS-Gemeinschaft KdF in Verbindung mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung“ dar; die Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, besorgte die Herausgabe. Diese Sammlung von „Kantaten über alte und neue Weihnachtslieder“ entstand als Gemeinschaftsarbeit zeitgenössischer Komponisten mit bewährten Namen, wie Herbert Napiersky, Walter Rein, Karl Marx, Hermann Simon und Gottfried Wolters. An Melodien des herkömmlichen Weihnachtsgutes erscheinen „O Tannenbaum; es ist ein Ros' entsprungen“ u. ä. in reizvoller Verarbeitung. Flöten, Violinen und Violoncello bestreiten das Instrumentarium, das sich einem jeweiligen Chor zugesellt. Kinderchor und gemischter Chor teilen sich im vorwiegend homophonem Tonsatz in die instrumentalpolyphon umspielten Chorlieder. Selten wurde eine volkstümlich gedachte Weihnachtssammlung so abwechslungsreich im imitativen, fugatoartigen oder gebundenen Stil verarbeitet wie diese, dabei immer von melodischem Gefühl und Klangsinn beherrscht. Die im allgemeinen wünschenswerte Zusammenziehung zu einem Klaviersatz (mit Rücksicht auf das häufige Fehlen einer Cellobesetzung) würde den beweglich entfalteten polyphonen Tonsätzen (wie dem ersten von Karl Marx) wesentliches von ihrem Reiz nehmen. Den ernsten künstlerischen Bestrebungen der Volksmusik stellt diese Herausgabe ein schönes Zeugnis aus. *Gottfried Schweizer.*

Volksmusik und Lieder.

Im Verlag Ludwig *Voggenreiter,* Potsdam sind eine Reihe bemerkenswerter Neuerscheinungen herausgekommen. Eine „Grundschule der Gymnastik“ nennt E. *von Lölhöffel* ihre in drei Teilen erschienenen Lieder- und Spielhefte für Kinder. Die „Freude am Spiel“ kennzeichnet diese Heftchen: „Lange, lange Reihe“, „Mühle, mühle, mahle!“ und „Hopsa-Tralla“, die in vorbildlicher Weise, ohne jede Schulmeisterei, dem Kind die goldene Brücke vom Kinderland zur Welt der Großen baut. Aus der ganzen Anordnung dieser Bewegungsspiele spricht die reiche, in dem Umgang mit Kindern und der Ausbildung von Kindergärtnerinnen, Turn- und Sportlehrerinnen erworbene Erfahrung der Verfasserin. Diese Lieder und Spiele sind wirklich von echter Kindertümlichkeit getragen, die Worte und Melodien außerordentlich leicht eingängig und in hohem Maße geeignet, die Lebensfreude im Kinde, aber auch im Erwachsenen zu wecken. — Kindlicher Denkungsweise und kindlichem Gemüt, wenn

auch in anderer Form, tragen auch die von Walter *Rein* komponierten Lieder *„Unter goldnen Sternen“* nach Dichtungen von A. Beiß Rechnung. Sie stellen höhere Anforderungen an Ausführende und Hörer, da sie für dreistimmigen Kinderchor geschrieben sind, weisen aber einen so flüssigen, beweglichen Satz und so kunstfertigen diatonischen Stil auf, daß sie jeder stimmlich geschulte Kinderchor leicht bewältigen kann. Und wie auch hier die Melodik oft in Tanzrhythmen schwingt, so ist auch in den Gebrauchsmusiken „Gymnastik und Tanz“, deren 3. Heft die *„Hollersbacher Tanzsuite“* für Klavier von Cesar *Bresgen* bringt, dieser Gedanke mit starker Betonung verschiedener Bewegungsvorgänge wie „Federn“, „Schreiten und Schwingen“, „Galopp-Hüpfen“ und dergleichen besonders herausgearbeitet. Volkskundlich von großer Bedeutung sind die von K. *Horak* herausgegebenen *„Tänze aus den deutschen Volksinseln im Osten“*. Hier ist in gründlicher und wissenschaftlich fundierter Weise wertvolle Forschungsarbeit geleistet worden, die sich auf den gesamten osteuropäischen Raum von den Ufern der Ostsee bis zur Adria erstreckt und die Volkstänze der deutschen Sprachinseln in vorbildlicher Weise erfaßt. Deutsche Tänze aus Polen, Bielitz, Galizien, Zips, Siebenbürgen usw. bis zur schwäbischen Türkei sind hier, erläutert durch einen genauen Tanzschlüssel und Tanzanweisungen, zusammengetragen und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man in diesen Tänzen die Quellen sieht, die zu einer Gesundung des durch den Jazz verdorbenen Gefühles für einen arteigenen deutschen Tanz beitragen könnten. So können diese Tänze in ihrer kulturellen Bedeutung würdig an die Seite gestellt werden neben dem wertvollsten Volksliedgut aus den verschiedenen Gauen des großdeutschen Reiches, von dem uns ganz ausgezeichnete Neubearbeitungen vorliegen: Da sind zunächst Lieder aus dem Elsaß, von F. B. *Metzger* mit einer Melodiestimme für Blockflöte oder andere Melodieninstrumente herausgegeben, dann die im Auftrag des Gebietes Salzburg der Hitler-Jugend von C. *Bresgen* herausgegebenen Salzburger Volkslieder „Heißa Buama“ und schließlich die prächtigen „Salzburger Musikblätter“, eine Folge von 36 Liederblättern, ebenfalls herausgegeben von C. *Bresgen* in Zusammenarbeit mit T. *Reiser*.

Von *Bresgen* liegt auch ein kanonischer Chorzyklus *„Wetterfest“* vor, bei dem der geistige Niederschlag der in seinen Volksliedsammlungen erworbenen volkskundlichen Kenntnisse seine schönsten Früchte in einer volkstümlich empfundenen Vertonung markiger und kraftvoller, anscheinend vom Komponisten selbst herrührenden Worte trägt. — Zeigen die vorhin besprochenen Liedbearbeitungen mehr die Struktur einer einfachen zwei- bis dreistimmigen homophonen Satzweise mit Begleitung von Klampfe oder eines Melodieinstrumentes, so sind die von P. *Hermann* herausgegebenen *„Zwölf Lieder aus der Ostmark und aus dem Sudetenland“* schon für anspruchsvollere Sing- und Spielscharenbesetzung mit Flöten, Streichern, eventuell Klavier und Violoncello geschrieben und bevorzugen eine ausgesprochen kontrapunktische, teilweise imitatorische Satzweise, an der auch der dreistimmige Chor beteiligt ist. Der Liederzyklus F. *Biebls* *„Wem Gott will rechte Gunst erweisen“* erweitert das begleitende Orchester noch durch Hinzunahme von Oboe, Klarinette und eventuell Trompete, stellt aber infolge der Einstimmigkeit der Gesangsmelodie und die einfachere Struktur des Satzes wesentlich geringere Ansprüche an die Ausführenden. Diese Einfachheit des Satzes zeichnet auch die vom gleichen Komponisten herrührenden zwölf Nacht- und Taglieder *„Von Abend zu Abend“* nach Gedichten von Eichendorff, Goethe, Geibel, Gleim und Hölty aus. Noch größere Schlichtheit der Ausdrucksmittel erstrebt C. *Bresgen* in seinen *„Eichendorff-Liedern“* für Solostimme oder Chor und Klavier. Ein Lied zum Beispiel wie das „Wie schön, hier zu verträumen“ zeigt deutlich die Tendenz, in der melodischen Führung der Singstimme und der Einfachheit der Begleitung an den Stil eines Abraham Peter Schulz anzuknüpfen. Ist die musikalische Substanz tragfähig genug, so mag in einer solchen Einfachheit keine Gefahr des Abgleitens in nichtssagende Primitivität zu befürchten sein. Einen ähnlichen Weg versucht F. *Biebl* in seinem *„Divertimento“* für Streichorchester, Flöte, Klarinette und Trompete“, dessen erster Satz mit einem verheißungsvollen Trompetensolo beginnt und dann in einen frisch beschwingten Marsch überleitet. Der 2. und 3. Satz tragen volksliedhafte Züge, während der 4. ein stürmisches Presto-Finale anschlägt. Auch hier wird man, ebenso wie in den vorhin besprochenen Kompositionen, die Primitivität der Satzstruktur mit der Absicht des Komponisten rechtfertigen können, dem weniger kunsterfahrenen Hörer eine möglichst unproblematische Musik zu bieten und so in breite Volksschichten hinein wirken zu können, ein Verfahren, das freilich nur auf Werke kleineren Formates beschränkt bleiben darf, deren Wert eben darin besteht, Brücken zum Erfassen höherer Kunstwerke zu bauen.

Hermann Grabner.

Liedgut der Jungen Gefolgschaft.

Wir müssen immer wieder feststellen, daß unser heute noch übliches „Liedgut“ — leider auch zum Teil das neuentstandene „Soldatenliedgut“ — fremd neben unseren neuen nationalsozialistischen Kampf-, Feier- und „Geselligen Liedern“ einherläuft. Eine unumstößliche Tatsache ist es auch, daß manche Kampf- und Feierlieder bisher über einen klein bestimmten Sonderkreis kaum noch hinausgedrungen sind und daß es wohl noch längere Zeit dauern wird, bis das *ganze* deutsche Volk sie als selbstverständlich singt. Das Volk wird entscheiden müssen, wieweit das nationalsozialistische Liedgut in seine Empfindungswelt einbezogen wird. Unsere Volksmusikkapellen, Heeresmusikzüge, Werk- und Betriebsorchester, Spielgruppen und Bläserkameradschaften müssen sich aber in Zukunft auf jeden Fall über die begrüßenswerten Bestrebungen um ein neues deutsches Liedgut im Bilde sein und der Verbreitung Rechnung tragen.

In der 1. Folge der Bläserausgabe der Jungen Gefolgschaft wurde zum erstenmal in einer geschlossenen Ausgabe eine Auswahl der zum Allgemeingut der singenden Jugend gewordenen Feier- und Kampflieder unserer Zeit im einfachen Satz für kleinste und größte Blasbesetzung bereitgestellt. Der Herausgeber *Helmut Majewski* hat im gleichen Verlag (Ludwig Voggenreiter, Potsdam) nun auch die wesentlichsten geselligen Lieder in einer geschlossenen Sammlung für Blasinstrumente veröffentlicht. Nicht enthalten sind in der Sammlung die Soldatenlieder, die in einer besonderen später erscheinenden Ausgabe der Öffentlichkeit übergeben werden sollen. Die Bearbeitung der Liedsätze wurde

von Komponisten besorgt, die nicht nur bei der Neuformung unserer Bläsermusik schöpferischen Anteil haben, sondern auch ihre landschaftlichen Beziehungen zu den von ihnen bearbeiteten Liedern zum Ausdruck brachten. Es seien u. a. genannt: C. Bresgen, K. Schäfer, H. Napiersky. Diese Bläserausgabe, die zum Teil aus der Praxis heraus entstanden und für die Praxis gedacht ist, ist im rechten Sinn des Wortes eine *Gebrauchssammlung*, die bei jeder Art von geselligen Veranstaltungen, wie Kameradschafts- und Elternabenden, Betriebs- und Dorfgemeinschaftsabenden, offenen Singstunden usw. Weg- und Werkweiser sein soll. Die Sätze zeichnen sich durch Einfachheit, selbständige Stimmführung und ohne besondere technische Schwierigkeiten aus. Sie sind bereits von fünf Spielern bis zum vollbesetzten Musikzug ausführbar. Außerdem wurde auch eine Stimmausgabe für Streichquintett beigegeben, womit auch die Streicher bis zur Symphonieorchesterbesetzung einbezogen werden können. Neben dem vollständigen Text der Lieder gibt die Partitur auch die vielen Besetzungsmöglichkeiten der Sätze an. Es ist also alles bereit gestellt, was für eine lebendige Liedgestaltung und eine wirkliche Begleitung des Gemeinschaftsgesanges Voraussetzung ist. Besonders sollten sich die Kapellenleiter auf dem Dorf und in der Kleinstadt, wo noch nicht alles auf propagandistische *Großveranstaltungen* angelegt ist, der musikalisch reizvollen Sammlung annehmen, weil sich auch hier die genannten Bestrebungen zuerst durchsetzen werden. *Friedrich Rein.*

WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. XV, 688 S. Bernhard Hahnefeld Verlag Berlin (1941).

Die weit verzweigte Schumann-Forschung auf neue Grundlagen gestellt zu haben, ist das unabdingbare Verdienst Wolfgang Boettichers. Dem Verfasser war es darum zu tun, „das vielseitige Kulturleben zwischen Schuberts Tod und Wagners Aufstieg vom Standpunkt eines großen Mannes her zu sehen, der tatsächlich damals das musikalische Deutschland beherrscht hat". Die wissenschaftliche Durchleuchtung dieses Themas gelingt Boetticher vermöge seiner umfassenden Literaturkenntnis und seiner tief eindringenden Darstellungsmethode. Schon die „Grundlegung", mit dem Untertitel „Symbol und Ausdruck", läßt als scharf umrissene Einführung in Problem und Methode Großes erwarten. Versucht doch der Verfasser hier nichts Geringeres als eine vorbildliche methodologische Begründung für sein Bemühen, den musikalischen Symbolbegriff in positivem Sinne für die deutsche Romantik zu erarbeiten, darin den Bahnen seines Lehrers Arnold Schering folgend. Nach kritischer Überprüfung der verschiedenen Typenlehren des musikalischen Schaffensvorgangs und Darlegung von Wesen und Bedeutung des musikalischen Symbols gipfelt die „Grundlegung" in einer Symbolanalyse des romantischen Tonwerkes. Wenn Boetticher im Vorwort ausführt, das Forschungsziel der „Grundlegung" liege in der Absicht, das musikalische Ausdrucksproblem des 19. Jahrhunderts zu erfassen, so darf gesagt werden, daß ihm dieses Vorhaben durchaus geglückt ist.

Mit besonderer Spannung wendet man sich nach diesen Eröffnungen der Lektüre des eigentlichen Hauptabschnittes des Werkes zu: „Robert Schumann. Persönlichkeit und Werk." Was hier der Verfasser zu bieten weiß, hält sich völlig fern vom Rahmen einer der landläufigen Künstlerbiographien. Er, der in der „Grundlegung" ein System der musikalischen Ausdruckszeichen theoretisch herausgearbeitet hatte, stellt sich vielmehr in diesem Hauptabschnitt die Aufgabe, sein System in die musikalische Praxis der Schumannschen Musik zu überführen. Um hier zum Ziele zu gelangen, untersucht Boetticher zunächst den bisher vielfach verkannten musikalischen Spätstil des Meisters, da dieser nach seiner Schilderung als der eigentliche Träger symbolischer Ausdrucksgesetze bei Schumann anzusehen ist. War es doch Robert Schumann noch vergönnt, im Gegensatz zu manch anderem Romantiker, seine Kompositionstechnik zur Reife zu führen, in seiner klanglichen Vorstellungskraft gelegentlich schon über Brahms hinausgreifend „bis zur Vorahnung des breitspurigen, sinfonischen Pathos Anton Bruckners"; mit zunehmendem Alter läßt sich bei dem Meister sogar eine sich steigernde Hinwendung zur Kompositionstechnik des Barock beobachten. Sind vorbereitende Untersuchungen dieser Art geeignet, Schumannns Werk in neuartiger Problematik aufzuzeigen, so rücken die von dem Verfasser erschlossenen Tagebücher uns des Meisters Persönlichkeit so nahe wie nur irgend möglich. Denn Schumanns „Tagebuch-Eintragungen" sind nicht „reaktiv" entstanden, d. h. wie eine Autobiographie „durch den Sinnbezug auf praktische Zwecke", sondern als Spiegelung tausendfältiger Empfindungen in höchster Reinheit. Die Prüfung dieser literarischen Dokumente auf ihren Zeugniswert erforderte allerdings nicht nur philologische Quellenkritik, sondern auch eine psychologische Behandlung, deren sich der Verfasser mit bemerkenswerter Sorgfalt unterzog.

Solche „Vorbemerkungen" mußten voraufgehen, ehe in einem ersten Hauptteil die Persönlichkeit des Meisters, nach Charakter und Musikanschauung, dargestellt werden konnte. In dem Abschnitt über Schumanns Charakter ist es einmal die Stellung zum Ich, die Boetticher zu scharfsinnigen Untersuchungen veranlaßt. Daß der junge Schumann auf „Theorie" nicht gut zu sprechen war, scheint hier nicht minder interessant wie die Tatsache, daß die Natur unserem Meister zu einem heiligen Idealzustand alles Künstlerischen wurde. Schumann ist erfüllt von dem die romantische Lebensidee bestimmenden „kosmischen Gemeinschaftsgefühl". Des Meisters Stellung zur Umwelt läßt trotz der inneren Widersprüche seiner Persönlichkeit erkennen, daß ihm ein Wertbewußtsein, eine „weltsichere Haltung", eignete. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die Darstellung der „kritischen Erscheinungen", erfahren wir doch z. B. von heftigen Einwirkungen des Wetters auf die Gemütslage und die schöpferische Stimmung Schumanns. Es zeugt für wache Beobachtungsgabe, daß der Verfasser die Problematik des „kranken Schumann" mit denkbarer Vorsicht wertet. Sehr beachtlich sind weiterhin die Untersuchungen über Schumanns Weltanschauung, welche naturgemäß seine Musikanschauung charakteristisch formte. Innerhalb dieses Abschnitts sind es zunächst die Hinweise auf Schumanns Verhältnis zu Musikern (Bach, Wagner!) und Musikschriftstellern, sodann die Ausführungen über Schumanns musikgeschichtliches Wissen und schließlich seine Beurteilung der Symbolfrage, die neue Einblicke in des Meisters Persönlichkeit gewähren.

Der zweite Hauptteil behandelt das zeitgenössische Schumannbild und seine geistesgeschichtlichen Grundlagen. Hier werden zunächst Begriffe der damaligen Schumannkritik im einzel-

nen besprochen, vor allem solche wie „Subjektivität" und „Objektivität". Danach wendet sich Boetticher der Frage nach dem „Verständnis des bildhaften Ausdrucks in Schumanns Tonwerken" zu; hier steht die kritische Würdigung der beiden leider gegenwärtig zu Unrecht vergessenen romantischen Philosophen Eduard Krüger und August Kahlert auf bedeutender Höhe. Namentlich der Hinweis auf Eduard Krüger, den Gegner Hanslicks, ist beachtlich, sind doch Krügers „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst" (1847) aus seinem gemeinsamen Kampf mit Schumann gegen das ideenlose Virtuosentum der Zeit hervorgewachsen. Daß in diesem Hauptteil auch den Wurzeln der nachromantischen Gefühlsästhetik und der Verflachung der Schumann-Kritik nachgegangen wird, beweist, wie sehr der Verfasser bemüht war, das zeitgenössische Schumannbild in seinen verschiedensten Ausstrahlungen zu erfassen.

Einen kühnen Vorstoß in musikwissenschaftliches Neuland bedeuten die beiden folgenden Hauptteile des großangelegten Werkes, die sich einerseits mit „Bildhaften Ausdruckszeichen im Vokal- und Instrumentalwerk" des Meisters befassen, andererseits die musikalischen Skizzen „als stilkritische Dokumente der deutschen Romantik" zum Gegenstande haben. Die Fülle der hier dargebotenen Anregungen macht es unmöglich, auf Einzelheiten näher einzugehen. Festgestellt sei, daß es dem Verfasser gelungen ist, die aus der Würdigung von Schumanns Persönlichkeit und Musikanschauung wie auch aus der Darlegung des zeitgenössischen Schumannbildes resultierende Frage nach dem bildhaften Ausdruck in des Meisters Musik konsequent durchzuarbeiten. Die von Boetticher aufgewiesenen bildhaften Ausdruckszeichen in Schumanns Vokal- und Instrumentalwerk, teils solche der Vorstellungs-, teils solche der Gefühlssymbolik, eröffnen neue Ausblicke auf die Deutungsmöglichkeiten zahlreicher Kompositionen des Romantikers Robert Schumann. Insbesondere sind es hier die Humorgefühle, denen Boetticher sein Augenmerk schenkt; diese Humorgefühle rechnen zu den wichtigsten Gegenständen symbolischen Ausdrucks in der Musik; die Reichhaltigkeit humoristischer Gestalten in Schumanns Schöpfungen zwingt zu subtiler Schilderung. Daß die musikalischen Skizzen und Frühentwürfe Schumanns diese Ausführungen auf mannigfache Weise zu ergänzen vermögen, bezeugt Boettichers eingehende Darstellung des Skizzenproblems. Er war sich selbst darüber klar, daß er bei der Untersuchung der Skizzen einzelne Formfragen, wie etwa die der Rondotypen, vorläufig nur andeutend behandeln konnte.

Eine wesentliche Bereicherung dieser Monographie bedeutet neben den im Anhang mitgeteilten Ergänzungen das umfangreiche Dokumentenverzeichnis, in welchem uns eine Vielzahl bisher unbekannter literarischer und musikalischer Dokumente entgegentritt. Dabei hätte es sich gewiß empfohlen, wenn in dem Abschnitt „Musikalische Dokumente" auch darauf hingewiesen worden wäre, daß L. Windsperger bei „B. Schotts Söhne, Mainz" 1924 das Skizzenbuch zu Schumanns „Album für die Jugend" (op. 68) in einer Faksimile-Vervielfältigung herausgebracht hat. Im Ganzen ist mit Boettichers „Robert Schumann" der deutschen Musikgeschichtsschreibung ein des besten Lobes werter Beitrag erstanden. Man studiert ihn mit Genuß und zu innerem Gewinn!

Walter Serauky.

MUSIKALISCHE VOLKSBILDUNG: Ein praktischer Leitfaden der Volksmusikerziehung. Hrsg. von *Siegfried Goslich.* Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg [1943], 244 Seiten.

Das Buch will dem Musikerzieher praktische Anregungen für seine Arbeit geben und ihm bei der Literaturauswahl behilflich sein. Der Band bietet innerhalb der Werkreihe des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront gewissermaßen eine allgemeine theoretische Grundlegung. Gute Fachleute fassen Richtlinien für ihr Spezialgebiet zusammen und verweisen auf eine Literaturauswahl: Carl Hannemanns Beitrag „Das Singen — ein Anfang des Musizierens" geht kämpferisch auf grundsätzliche Fragen der Musikpolitik ein. Karl Landgrebe schreibt über Gruppen- oder Einzelunterricht, Heinrich Polloczek behandelt die Frage der Musikerziehung in den Betrieben. In übersichtlicher Aufteilung erfolgt dann die Behandlung des Lehrmaterials (Singliteratur — W. Hammerschlag; Etüden- oder Spielschule? — S. Goslich; Klavierliteratur — M. Ottich etc.). Hier ist man durchaus großzügig verfahren, so daß man für eine spätere Auflage des Buches die Einführung eines Wertungsprinzips empfehlen möchte. Aber in seiner vorliegenden Form füllt die Veröffentlichung bereits eine Lücke unseres Schrifttums aus, und jeder Beitrag zur Verbreiterung und Vertiefung unserer musikalischen Volksbildung muß dankbar begrüßt werden. *Herbert Gerigk.*

ALBERT PROTZ: Mechanische Musikinstrumente. Mit 40 Bildtafeln. Bärenreiter-Verlag, Kassel [1943], 106 Seiten und 20 Seiten Noten.

Der Titel des Buches ist mißverständlich formuliert. Der Verfasser sagt im Vorwort: „Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Grundlagen, der Geschichte und der Musik mechanischer Musikinstrumente des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts." Mit großer Gewissenhaftigkeit werden namentlich einige noch vorhandene Musikapparate jener Zeit untersucht, beschrieben und aus den schwer zugänglichen Abhandlungen aus dem 17. Jahrhundert über mechanische Musikinstrumente ganze Teile zitiert. Es ist bewundernswert, mit welchem Scharfsinn mechanische Orgeln, ein mechanisches Spinett, Flötenwerke und vor allem Athanasius Kirchers Machinamenta konstruiert waren. Die astronomischen Monumentaluhren und die Turmglockenspiele sind kulturgeschichtlich ebenso wichtig wie musikgeschichtlich. Die abschließende Übersicht der mechanischen Musikinstrumente aus dem 18. und 19. Jahrhundert schließt zwar im Augenblick eine Lücke unseres Fachschrifttums, aber es bedarf für diesen Zeitabschnitt noch einer in Einzelheiten gehenden Darstellung. Die Arbeit von Protz bildet einen gediegenen Unterbau für die kommende Gesamtdarstellung dieses interessanten Nebengebietes des Instrumentenbaues. Die Notenbeilage enthält Übertragungen der Musik in der Kugellaufuhr Hans Schlottenheims (1602), des Pommerischen Kunstschranks (1617), ferner u. a. des automatischen Spinetts von Samuel Bidermann, Breslau.

Herbert Gerigk.

PETER RAABE: Wege zu Weber. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg. 1942. 260 Seiten.

Raabe hat ein Volksbuch über Carl Maria von Weber geschrieben, das geeignet ist, den Leser zu

dem Meister hinzuführen. Volkstümlich ist auch die Sprache des Buches, das aus bester Kenntnis der Literatur und der Quellen und aus tiefer Verehrung für den Meister entstanden ist. Die Lebensumstände Webers bilden den Gegenstand der Darstellung, während auf eine Betrachtung oder gar Beschreibung des Schaffens weitgehend verzichtet wird. Durch die Einschaltung mancher subjektiven Auffassung gewinnt das Ganze noch an Lebendigkeit, wenn man auch beispielsweise gegen die Maßregelung Goethes durch Raabe wegen dessen zurückhaltender Stellung zu Weber Einwendungen vorbringen wird. Aber wer das Buch liest, gewinnt ein Bild der einzigartigen, vielseitigen und ernsthaften Persönlichkeit Webers, der nicht nur einer der Großen unserer Musik, sondern einer der großen Deutschen überhaupt ist. Ein Anhang mit Stellen aus den Schriften und Briefen, mit Urteilen über ihn und Gedichten ergänzt die Darstellung. Die Bildtafeln enthalten teilweise weniger bekannte Vorlagen aus dem Besitz der Erben. Das Werk ist im Rahmen der „Deutschen Musikbücherei" erschienen.

Herbert Gerigk.

KNUD JEPPESEN: Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento. Einar Munksgaard, Kopenhagen, 1943. 130 Seiten Text und 82 Seiten Noten.

Die selbständige italienische Orgelliteratur wird zumeist erst von den vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ab datiert. Jeppesen ist es gelungen, in den bisher nicht auffindbaren „Frottole intubulate da sonare organi" des Andrea Antivo da Montona vom Jahre 1517 den ältesten Druck italienischer Orgelstücke und überhaupt die früheste nachweisbare Quelle eindeutig für Tasteninstrumente bestimmter italienischer Spielmusik zu erschließen. Er teilt aus Anticos Tabulatur ein halbes Dutzend Sätze mit, die eindrucksvoll belegen, wie sich auf italienischem Boden der Orgelstil zu entwickeln beginnt. Höher noch als diese Intavolierungen stehen die 1523 herausgegebenen „Recerchari, Motetti, Canzoni" des Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna, die Jeppesens Buch zum ersten vollständigen Neudruck bringt. Vor allem die groß aufgebauten, durchgegliederten Ricercari zeugen von dem Phantasiereichtum und der Spannkraft des eine Blütezeit des italienischen Orgelspiels einleitenden Bologneser Meisters und deuten manches an, was hundert Jahre später von Girolamo Frescobaldi aufgegriffen und zur Vollendung geführt wird.

Jeppesen schickt den sorgfältig vorgenommenen Übertragungen eine ausführliche Beschreibung und Erklärung der Stücke voraus, die tiefgreifende Sachkenntnis verrät. Wertvoll ist auch seine Studie über altitalienische Orgeln, die eine Fülle wichtiger Nachrichten zusammenstellt. Der Anteil Deutscher am Orgelbau in Italien, das bestätigen selbst die wiedergegebenen Zeugnisse, ist allerdings größer und bedeutender, als es nach Jeppesens Darlegungen den Anschein hat.

Gotthold Frotscher.

MARGARETE LANG: Zwischen Minnesang und Volkslied. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Die als 1. Beiheft zu dem von John Meier herausgegebenen „Jahrbuch für Volksliedforschung" erschienene Studie berührt die Leser unserer Zeitschrift nur ganz am Rande. Sie stellt mit genauester Quellenkritik die Lieder der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Handschrift germ. fol. 922 in der Preußischen Staatsbibliothek dar und zwar vorwiegend im Hinblick auf den beachtenswerten Übergang vom höfischen Minnesang zum Volksliedhaften dieser ein bis zwei Jahrhunderte vor der Niederschrift entstandenen Lieder aus der Welt des deutschen Mittelalters. Zu zwölf dieser Lieder ist die Weise aufgezeichnet, die Joseph *Müller-Blattau* übertragen hat. Es sind überaus kraftvolle Melodien, die — so fremd dem heutigen Musiker ihre Vortragsweise und ihre als wahrscheinlich anzunehmende instrumentale Einkleidung ist — ein schönes Bild von der musikalischen Gestaltungskraft jener frühen Jahrhunderte zu geben vermögen.

Richard Petzoldt.

KURT ZIMMERMANN: Richard Wagners Leben und Werke. Eine volkstümliche Darstellung. Verlag Friedrich Brandstetter, Leipzig. 23 Seiten.

Es handelt sich um ein auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebautes, kleines Übersichtswerk über alles Geschehen mit und um den Bayreuther Meister, in glücklicher Verbindung mit einer lebendigen, klaren und sinnvollen Darstellung. In dem Heft ist sozusagen fast alles enthalten, ohne daß es durch die Konzentration erdrückend und ermüdend wirkte. Selbst das Zitieren von Daten, die im Kleindruck angeführte Entstehungsgeschichte jedes einzelnen Musikdramas, das Eingehen auf textliche und musikalische Entwürfe, welche in Beziehung zu der jeweiligen seelischen Verfassung und den äußeren Lebensumständen Richard Wagners gebracht sind, geschieht in beziehungsreicher und anregender Sprache.

Marlise Hansemann.

ROSEGGER-HEUBERGER: Volkslieder aus Steiermark, Alpenland-Buchhandlung Südmark.

Es ist eine verdienstvolle Tat der Herausgeber Dr. R. Popelak und S. Monsberger, an Roseggers 100. Geburtstage diese erstmalig 1872 erschienenen und bereits der Vergangenheit anheim gefallenen steirischen Volkslieder wieder zu veröffentlichen. Denn sie stellen, vom Dichter selbst gesammelt und in ihrem musikalischen Teile von R. Heuberger aufgezeichnet und gesetzt, eine wertvolle Auslese damals viel gesungener Lieder aus dem Volke dar. „Herzboten des Volkes" nannte Rosegger selbst diese Lieder, die er seinem Mütterlein in der Spinnstube, seinen Wanderkameraden in Wald und Halde abgelauscht hatte und er bekannte, daß es ihm zunächst schwer gefallen sei, sie der großen Welt zu offenbaren, da diese schlichten und einfachen Gesänge vielleicht nicht verstanden oder sogar verspottet werden könnten. Damals, vor 50 Jahren, mag es ihm schon schwer gefallen sein, Menschen zu finden, die sich, wie er sagt, „niederbeugen zu diesen vereinsamten Blümlein in der Waldeinsamkeit". Aber er ahnte es wohl damals nicht, welches Geschenk er kommenden Geschlechtern bereiten würde, die heute mit ehrfürchtigem Staunen und tiefer Ergriffenheit vor dieser kostbaren Gabe des Volksdichters stehen!

Hermann Grabner.

Das Musikleben

Finnische Musiktage in Wiesbaden.

Wiesbaden veranstaltete wieder unter Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels in Verbindung mit der „Deutschen Sibelius-Gesellschaft“ und dem „Hessenkontor der Nordischen Gesellschaft“ „Finnische Musiktage“. Von der neben dem Musikinteresse kulturpolitischen Bedeutung der Veranstaltung, welche von der seelisch-geistigen Verbundenheit zweier im höchsten Daseinskampf liegender Völker Zeugnis ablegte, wie von der inneren Ausrichtung des herben, kampfgestählten finnischen Volkes überhaupt und der Eigenprägung seiner aus dem Volkstum gewachsenen Kultur sprachen in Vertretung des Oberbürgermeisters der Stadt Wiesbaden der Stadtkämmerer *Dr. Heß*, Generalintendant *Dr. Drewes* (in einer offiziellen und einer Pressebesprechung) und Legationsrat *Dr. Martola*, welcher in einem Sondervortrag einen interessanten Einblick in „Das Wesen der finnischen Kunst“ bot.

Wie stark, bedingt durch die ruhig-bedächtigere Entwicklung der finnischen Musik, ihr die Zusammenhänge mit der Romantik blieben und wie wahr und echt ihre Bindungen im Volkstum liegen, bewiesen erneut die zur Diskussion gestellten Werke. Stärksten Impuls verriet Eino *Linnalas* (1896) fast aus dem Nichts erstehende, thematisch garnicht übermäßig originelle, aber prachtvoll bis zur Höhenlinie gestaltete „Finnische Rhapsodie“. Väniö *Raitios* farblich reizvolle, gleißende symphonische Dichtung „Die Schwäne“ wirkt in ihrer orchestralen Leuchtkraft fast südlich übersonnt. Unno *Klami* kam mit einer Konzert-Ouvertüre „Die alte Festung“ zu Wort. Ihr Aufwand entspricht nicht unbedingt ihrem künstlerischen Wert. Das Gleiche gilt von Selim *Palmgrens* (1878) Klavier-Konzert „Der Fluß“. Hier bleibt neben feinsinnigen Episoden und leidenschaftlich aufbegehrender Grundtendenz kein Effektmittel unversucht, sodaß Prof. Ernst *Linko*, als in jeder Hinsicht meisterlicher Interpret, ein dankbares Feld und großen Erfolg hatte. Als Hauptwerk der Finnen stand Jean *Sibelius'* (1865) 5. Symphonie op. 82 auf dem Programm. Zwei Gesänge des gleichen Meisters für Sopran und Orchester, „Luonnotar“ und „Herbstabend“, sind impressionistische Stimmungsbilder von teils intensiver Illustrationskraft. Aune *Anttis* in allen Lagen prachtvoll fülliger und ausgeglichener Sopran feierte Triumphe. Als Dirigenten dieser beiden Orchesterkonzerte im Großen Kurhaussaal zeichneten verantwortlich: Dr. Toivo *Haapanen*, welcher seiner mit präziser Gestik durchgeführten auf weite Sicht angelegten Gestaltung durch feine Elastizität der Tempi persönliche Eigenart verleiht, und der Wiesbadener GMD Carl *Schuricht*.

In einem Kammermusik-Abend schoß eine Sonate op. 7 für Streichquartett von Taneli *Kuusisto* den Vogel ab. Vielgestaltig bei formaler Strenge, blühende Melodik bei thematischer Prägnanz, feine Pastelltöne und Versponnenheit des Stimmgeflechtes, Anmut und Frohsinn. — Eine Sonatine op. 80 für Violine und Klavier von *Sibelius* verarbeitet lapidare Themen teils besinnlich, jenseits formaler Gesetzmäßigkeit, teils virtuos. Toivo *Kuula* (1883) zeigt sich in seinem A-dur-Klaviertrio op. 7 (es erklang bereits auf dem vorjährigen finnischen Musikfest hier) als leidenschaftlich pathetischer Schöpfer eines saft-, kraft- und effektvollen, im Klangschwelgen allerdings Riesenausmaße annehmenden, dekorativen Werkes. Zwischen diesen vom Frankfurter *Lenzewski*-Quartett und Prof. Ernst *Linko* überragend gespielten Instrumentalwerken setzte sich Aune *Antti* für *Kuulas* dramatisch bildkräftiges Lied „Die Hirten“, *Madetojas* (1887) des feinsinnig zarten Klangpoeten „Vogel blau“ und „Komm mit mir“, wie für fünf herbe, Erdgeruch verströmende und dabei doch so tiefempfundene, urgesunde Lieder von *Kilpinen* (1892) ein. Ernst *Linko* war ihr ein vortrefflicher Mitgestalter am Flügel.

Grete Altstadt-Schütze.

Sommerliches Salzburg.

Seit man Mozart feiert, also seit mehr als hundert Jahren, gibt es in Salzburg sommerliche Musik. Die diesjährigen Veranstaltungen, eine gewaltige Dokumentierung des ungebrochenen deutschen Kulturwillens im vierten Kriegsjahr, und als unser heißer Dank unseren Soldaten und Rüstungsarbeitern zugedacht, umfaßten in einem Zeitraum von dreieinhalb Wochen in Oper, Schauspiel, Orchesterkonzert, Kammermusik und Serenaden 47 Veranstaltungen, zwei Drittel davon Musikalisches. *Clemens Krauß*, oberster Leiter der Aufführungen, hat im Vorjahr sein Programm umrissen: Mit besten Künstlern, ausgewählt aus allen Bühnen Deutschlands, in langdauernden Vorarbeiten beispielgebende Aufführungen zu schaffen, die ausschließlich an Salzburg gebunden sein sollen, Wege, die in der Ausdeutung und Darstellung der Werke zukunftsweisend sind.

Clemens Krauß hat dieses Jahr neuinszeniert Mozarts *„Zauberflöte“* aus jenem Gesichtswinkel gesehen gebracht, den es beiläufig bei der Uraufführung (Wien, 30. September 1791) hatte: Lustiges Volksstück, wie es dem Wiener Vorstadttheater entsprach, heitere Atmosphäre des Papageno im Vordergrund, Weihe und Ethik als Folies des fröhlichen Geschehens. Sarastro hat in dem munteren Vogelmenschen einen Mitregenten bekommen. Emanuel Schickaneder, Theaterpächter, Sänger, Besteller der Oper, Verfasser des Textbuches, Darsteller des Papageno, hat diese Figur reichlich mit „Spaßettln“ bespickt, und Mozart, allerdings zögernd („Ich hab' noch nie eine Zauberoper geschrieben“) war kein Spaßverderber. So sucht Clemens Krauß, als Dirigent und Inszenator, nach einem neuen Stil, der aus der Aufführungstradition genommen ist, und Stephan *Hlawas* Bühnenbilder verwenden biedermeierliche Elemente, die Erni *Kniepert* in ihren Kostümen mit Romantik mischt. Dem Papageno gibt Paul *Hörbiger*, der Wiener Komiker, mit praller Fülle diskreten Humors, so liebenswürdig, daß man das Vacuum an Stimme im Sprechgesang — auch hier der Versuch einer originellen Lösung — überhörte. Gusti *Huber* schillerte als Papagena in allen Farben neckischer Koketterie. Im Aufgebot hervorragender Stimmen schienen auf: Julius Patzak (Tamino), Irene Beilke (Pamina), Georg Hann (Sarastro), Hildegard Kapferer (Königin der Nacht), das Terzett der drei Damen: Maud Cunitz, Coba Wackers und Maria Cornelius. Clemens Krauß unterstrich mit geistvollen Linien das Sonnenvolle, das aus dem Kern des Volksstückhaften herausgeholt ist.

Richard Strauß' *„Arabella“* wurde aus der

schönen vorjährigen Neuinszenierung her übernommen. Die „Lyrische Komödie“ funkelte im Glanz des Klangzaubers (Dirig.: Clemens Krauß) und in dem Solo-Ensemble mit Viorica Ursuleac in der Titelrolle, Hans Reinmar als Mandryka, Maud Cunitz, Theo Herrmann, Luise Willer usw. Rudolf Hartmanns Regie war ein nobler Wegbereiter im Szenischen.

Die Serie der 8 Orchester-Konzerte der Wiener Philharmoniker eröffnete Richard Strauß mit seinem tiefen Stilwissen um Mozart. Konrad Hansen spielte hiebei das D-dur-Klavierkonzert Mozarts. Karl Böhm brachte Beethovens IX. Symphonie (Chor der Wiener Staatsoper, Solisten: Irma Beilke, Luise Willer, Hotter und Klarwein) beseelt und ausgewogen in Gewicht und Farbe und bot in einem weiteren Konzert u. a. die *Uraufführung* von Richard Strauß' neuem *Konzert für Horn und Orchester*. Dem ersten Hornkonzert, das der Meister mit 17 Jahren schrieb, ist ein zweites, des 78-Jährigen, gefolgt. Unter Ausnützung aller technischen Möglichkeiten der Instrumente (Solist: Gottfried *von Freiberg*-Wien) ist das Horn solistisch behandelt, dem Orchester sind rein sekundierende Aufgaben zugewiesen. Eine solistische Einleitungskadenz führt zum fanfarenartigen Hauptthema, dem ein lebhaftes Nebenthema der Holzbläser folgt, das Andante bewegt sich zum Teil im wechselvollen Spiel voller Akkorde, der Schlußsatz ist ein fröhliches Rondo.

Georg *Georgescu* zeigte u. a. sein von südlicher Grazie erfülltes tiefes Verhältnis zu Beethoven, Ernest *Ansermet* bewegte sich u. a. in De Falla im sprühenden Kolorismus, Clemens *Krauß* setzte Wiener Klassiker in duftiges und delikates Gegenwartsempfinden um und öffnete in einem Johann Strauß-Abend die Tore zum Himmel des Dreiviertel-Taktes. Drei Konzerte von Edwin *Fischer* und seinem Kammerorchester umschlossen die Zeit des italienischen Barocks bis zu Beethoven, das *Schneiderhan - Quartett* zeigte seine noble, weiche gesangliche Note usw. Serenaden im Hofe der Residenz, die voll der Erinnerung an den jungen Mozart ist, wurden vom Schneiderhan-Quartett, Mozarteum-Quartett, Weißgärber-Quartett, der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker und dem Chor der Wiener Staatsoper betreut. Hier war der nächtliche Sternenhimmel ein großer Mitspieler, der vom hinreißenden Zauber der Mozartstadt sprach. *Otto Kunz.*

Studentische Musikarbeit in Marburg.

Das Kulturamt der Gaustudentenführung Kurhessen in *Marburg / Lahn* veranstaltete im Sommersemester 1943 vier Musikabende für die Studierenden der Philipps-Universität. Im Mai gab der Dortmunder Dichterkomponist Dr. *B. Zeller* einen Ausschnitt aus seinem Schaffen. Als Solistin wirkte Lili Erlenwein mit, die sich in überzeugender Gestaltungsart der Lieder des Meisters annahm. — Zu Ehren Edvard *Griegs* fand eine Feierstunde statt, zu der das *Lenzewski-Quartett* verpflichtet werden konnte. Zur Aufführung gelangten das Streichquartett d-moll von Jean *Sibelius*, die Violinsonate G-dur und das Streichquartett g-moll von Grieg. — Im Juli startete die Gaustufe Kurhessen mit einer neuen Veranstaltungsreihe, betitelt „Beschwingte Musik“, die in jedem Semester einmal zu Wort kommen soll. Die Vortragsfolge begann mit *Regers* Streichtrio a-moll op. 77 b. Höhepunkt des Abends wurde das Klavierquintett A-dur op. 81 von *Dvorak*. MD *Wagner* erfüllte seine schwierige Aufgabe am Flügel meisterhaft, unterstützt vom klangüppigen Spiel des *Lenzewski-Quartetts*. Nach Hugo *Wolfs* „Italienischer Serenade“ beschloß *Mozarts* Streichquartett D-dur K. V. 499. — In Verbindung mit dem musikwissenschaftlichen Seminar gelangte als Semesterschlußveranstaltung A-cappella-Musik der Spätgotik und Renaissance zur Aufführung. Von *Dufay* erklangen 6 Hymnen, Palestrina war mit der Motette „Commissa mea“ vertreten. *Josquins* Motette „Veni Sancte Spiritus“ bildete zweifellos den Höhepunkt. Zwei Madrigale von Monteverdi („Lasciate“ und „Ecco mormorar“), fünf deutsche Liedsätze von *Hasler, Lechner, Isaak* und *Langenau* und drei Madrigale von *Orlando di Lasso* („Ich weiß mir ein Maidlein“, „Baur, Baur“, „Audite nova“) gaben Zeugnis von der Arbeit des *Collegium musicum vocale*, dessen Leitung unter Rolf *Hoffmann* sich fruchtbar ausgewirkt hatte. *Richard Schaal.*

Oper.

ANTWERPEN. Die Flämische Oper Antwerpen brachte unter der musikalischen Leitung des GMD Hendrik *Diels* zur Erinnerung an die vor 50 Jahren erfolgte Eröffnung mit Webers „Freischütz“ eine Neueinstudierung des Werkes unter szenischer Führung von Dr. Günther *Stark*, Posen, mit den Bühnenbildern von Helene *Gliewe*, München-Gladbach. Die Spielzeit selbst wurde mit Wagners *„Rienzi“* eröffnet. Die musikalische Leitung hatte wiederum Hendrik Diels. Als Gastregisseur war Generalintendant Prof. Alexander *Spring*, Köln, verpflichtet. Das Bühnenbild stammte von dem verstorbenen Alf Björ. Das Werk wurde zu einem großen Erfolg. Am Ende der Spielzeit wartet die Antwerpener Oper mit dem szenischen Gesamtwerk von Richard Wagner in völliger Neueinstudierung auf.

BADEN-BADEN. Zum vierten Male jährten sich die sommerlichen Operngastspiele unter Reg. Fritz *Reinhardt*-Aachen, dem Bühnenbildner Fr. *Goebel* - Frankfurt, diesmal mit „Zauberflöte“, „Carmen“ und „Othello“. Eine Fülle schöner Stimmen, Irmgard Barth (Carmen), Heinrich Bensing (José) und Alf Rauch, letzterer auch als überragender Othello, Clara Ebers, eine unvergleichliche Pamina, Juliane Döderlein, eine ebensolche Desdemona, Rud. Gonszar und Heinrich Schlüter als Escamillo und Sarastro, Jean Stern (Jago), Aenne Martin (Micaela), Ewald Böhmer (Papageno). Auch die kleinsten Partien waren bis ins letzte ausgefeilt, die für unsere Bühne angefertigten Kulissen waren stilechte Bühnenbilder, die Chöre Peter Hammers-Köln sangen so großartig, daß es z. B. in der „Zauberflöte“ Sonderapplaus gab. *Lessing* übertraf sich selbst am Dirigentenpult in der wundervollen Wiedergabe der Ouvertüren, dem Eingehen auf die Sänger, der Einfühlung in den jeweiligen Stil, der souveränen Beherrschung der Partituren. Unser bewährtes Orchester ging begeistert mit. Seine Leistung ist besonders hervorzuheben, da ja unsere Musiker neben Oper, Operette, Klassischen Konzerten, moderner Musik, auch täglich noch die Kurkonzerte meisterten. *Elsa Bauer.*

COTTBUS. Ein Überblick über die abgelaufene Spielzeit 1942/43 bestätigt, daß die vom In-

tendanten *Singe* bei seinem Amtsantritt eingeschlagene Linie, nur Werke zu geben, die auf einer mittleren Provinzbühne originalgetreu und damit künstlerisch einwandfrei herausgebracht werden können, beibehalten wurde. Das Fehlen der großen Oper hat sich durchaus nicht ungünstig ausgewirkt; seltener gegebene Opern, wie z. B. „Der Postillon von Lonjumeau", „Manon Lescaut" von Puccini, „Susannes Geheimnis" waren gut besucht. In der Spielzeit wurde, soweit das möglich war, das Dekorationsmaterial durch einen jungen Bühnenbildner, Otto *Poblenz*, erneuert. Besonders gelungen war eine neue Dekoration für den „Barbier von Sevilla" — mit Beschränkung auf ein Bühnenbild — und die Bilder zu Grimms „Spitzwegmärchen". Von den Regieleistungen Josef *Hunstigers* kann ebenfalls der Barbier erwähnt werden. Die anderen Aufführungen ließen leider eine sorgfältige Durcharbeitung nicht immer erkennen.

Im Orchester schlummern Kräfte, die nur geweckt zu werden brauchen, um dem Orchester einen trotz der vielen Aushilfen beinah unwahrscheinlich blühenden Klang zu verleihen. Wenn hier nicht immer gleichmäßige Leistungen herausgestellt wurden, scheint das darauf zurückzuführen zu sein, daß das Interesse des musikalischen Oberleiters Ludwig Josef *Kaufmann* offensichtlich in besonderem Maße den Erstaufführungen gewidmet war. — Von den Solisten verdienen erwähnt zu werden Renate *Gebel*, die einen guten Hänsel auf die Bühne stellte, Lotte *Bruger*, die Gelegenheit hatte, u. a. als Gretel, Susanne und Philine ihre Fähigkeiten herauszustellen. Alle Tenorpartien bestritt Werner *Maeckel*, darstellerisch lebendig und seine Stimmittel geschickt denen seiner Partner anpassend. Aus dem Rahmen herausfallend durch bis ins einzelne durchgearbeitete Leistungen wieder Walter *Hauck* (Rossinis Figaro!), der in allen Partien bewies, daß Singen und Denken für den Darsteller unerläßlich ist.

Abschließend sei erwähnt, daß das Stadttheater in einer Stadt von etwa 55 000 Einwohnern bei zirka 800 verkäuflichen Plätzen über 342 000 Besucher in Oper, Operette und Schauspiel hatte, also einen Rekordbesuch aufwies.

Bruno Hippel.

DESSAU. Unser Theater hat ein Arbeitsjahr hinter sich, wie es bisher noch nicht verzeichnet werden konnte: die Ansprüche, die an die Leistungsfähigkeit des Instituts wie an jeden Einzelnen gestellt wurden, lagen an der äußersten Grenze des Erreichbaren. Die Rekordzahl von 408 Theatervorstellungen der verflossenen Spielzeit, neben denen noch Konzerte und Morgenfeiern herliefen, erhält noch dadurch besonderes Gewicht, daß sie mit einem kriegsmäßig beschränkten Personal erreicht wurde.

Den Aufklang gab *„Tannhäuser"* in bewährter Besetzung; neu war nur Irmgard Roloffs königliche Gestalt als prächtig singende, warm beseelte Elisabeth. Es folgten *„Rigoletto"* (mit Berni Riegg als anmutig rührender Gilda) und *„Tosca"* (mit Hermann Reicherts scharf gezeichnetem Scarpia). Einen Höhepunkt bildete die weihnachtliche Neueinstudierung von Verdis *„Othello"*, gesanglich wie darstellerisch eine Glanzrolle Dr. Horst Wolfs. Manfred Miller (Reichenberg) hatte grandiose Bühnenbilder dazu geschaffen, und Herm. Kühns Inszenierung hielt vom sturmgepeitschten Anfang bis zum letzten zärtlichen Hauch die Hörer in atemloser Spannung. Das Orchester unter Helmut *Seidelmann* klang voll und farbengesättigt. Gerhard Mißke, im „Othello" ein vollendet dämonischer Jago, zeigte als großer Peter in „Zar und Zimmermann" seine lyrischen Talente in vollem Glanz, wobei ihm der kleine Peter Fritz Weber mit herzerquickendem eigenwüchsigen Humor zur Seite stand. Hans Miller hatte das nötige Rüstzeug für den gewaltigen Bürgermeister bereit. Am Pult saß Hanns *Eckerle*, liebevoll die Einzelheiten der vortrefflichen Aufführung herausarbeitend, ohne die große Linie darüber zu verlieren. Er leitete auch „Martha" und „Bajazzo". Im Frühjahr gab es noch eine glänzende „Don Giovanni'-Aufführung mit Rudolf Wünzer als beweglichem, stimmlich prachtvollem Leporello. Augusta Poell und Fritz Lehnert machten mit ihrer erlesenen Kammerkunst d'Alberts *„Abreise"* zu einem Leckerbissen für Feinschmecker. Als Neueinstudierung kam Herbert Trantows liebenswürdige Spieloper *„Antje"* heraus, in der Gertrud Sikorski mit ihrem kultivierten Gesang aufs neue bewies, daß ihre Möglichkeiten weit über die Operette hinausreichen. Vier Operetten, in denen Rudolf Lemke von Goethe (in „Friederike") bis zum Naturburschen („Vogelhändler") alle Spielarten des sieghaften Operettentenors mit gleichem Elan und künstlerischen Takt erfüllte, fanden in zahllosen Wiederholungen ihr jubelndes Publikum. *Friederike von Krosigk.*

FRANKFURT a. d. Oder. Zwei Opern gehörten in die Festwoche, die das Stadttheater zur Feier seines 100jährigen Gebäudes veranstaltete, „Zar und Zimmermann" und „Tristan und Isolde". *Lortzing* war gewählt, weil der Kunsttempel vor 100 Jahren mit des Meisters volkstümlichstem Werk eingeweiht wurde. Es war für die Gäste aus Berlin und Dresden (H. *Wocke* als Zar, W. *Sahler* als van Bett, G. M. *Cornelius* als Marie und W. *Liebig* als Chateauneuf) ebenso für das einheimische Orchester unter MDR *Röschke* Ehrensache, die Würde der Überlieferung durch höchsten Einsatz zu wahren. Sangeskundig und spielfroh war auch der verstärkte Chor bei der Sache. Der Bühnenbildner Dr. *Rosselt* und der Spielleiter W. *Sämann* gaben aus voller Hand, noch freudiger allerdings in der Wagneroper. Das Städtische Orchester hatte noch nie so einnehmenden Klangrausch von sich ausgehen lassen wie an dem Festabend. Der musikalische Leiter drang dabei wagnerinspiriert in alle Tiefen. Die Solisten überboten sich: C. *Buschmann* (Tristan), G. *Rünger* (Isolde), J. *von Manowarda* (Marke), W. *Rhode* (Kurwenal), C. *Carlsson* (Brangäne). Einmalig die Tat, einmalig der Dankesjubel! — Viel Anklang fand danach wieder Puccinis „Butterfly". V. *Leventowa* aus Sofia in der Titelrolle, Ph. *Rasp* als Linkerton standen im Mittelpunkt. Der von H. *Röschke* sehr heiter aufgelegte *„Don Pasquale"* folgte in der Bearbeitung Bierbaum-Kleefelds. W. *Sämanns* treffsicherer Bühnenblick, A. *Unkelhaeusers* stilfeine Choreinstudierung, Ingeborg *Schmidt-Steins* drollig aufmuckende Norina und der beschwichtigend lenkende Malatesta H. *Abelmanns* breiteten eine künstlerische Sphäre musikalischer Kultur und darstellerischer Komik von gewichtiger Anziehungskraft aus. *Richard Groeper.*

HAGEN i. W. Das Hagener Stadttheater, dessen Leitung seit der Einberufung des Intendanten Hermann Bender zum Wehrdienst Alfred *Terluch* übernommen hat, gab am Ende der diesjährigen

Spielzeit eine zusammenfassende Übersicht über die Opernleistungen des Jahres 1943.

Zum Andenken an den 130. Geburtstag Richard Wagners wurde unter der musikalischen und szenischen Leitung des ersten Kapellmeisters Alfred *Gillessen* eine Wiederaufnahme der „Walküre" herausgebracht. Gillessen breitete die Partitur klar und durchsichtig aus. Reiner *Minten*, Hannover, überzeugte als Siegmund, Marianne *Schech*, Düsseldorf als Sieglinde fesselte stimmlich sowohl durch lyrische Wärme als auch leidenschaftliche Dramatik. Neben ihr war Marie Theres *Hendrichs*, Köln, eine Brünhilde großen Formats. Das Städtische Orchester wurde durch Aushilfe von benachbarten Spielkörpern des Industriegebiets wesentlich verstärkt.

Eine interessante Neubekanntschaft war die saubere Aufführung von *Händels „Radamisto"* in der Bearbeitung von Eduard Martini und Hubert Franz, in der sich die nach Wuppertal verpflichtete Altistin Ada *Baer* als Zenobia verabschiedete, der sie in Ton und Geste echt königliche Würde gab. Neben Gillessen als musikalischem Betreuer bewährte sich hier der Chorleiter Adolf *Hupe*. In dem noch von Hermann Bender inszenierten „Rigoletto" Verdis erreichte Willi *Becker* mit seinem weichen, wohldurchbildeten lyrischen Bariton in der Titelrolle eine recht beachtliche Leistungshöhe. Ein stimmberückender Herzog war Ferdinand *Erdtmann* vom Stadttheater Remscheid; der Gilda gab Beate *Villinger* (Wuppertal) die feine lyrische Beseeltheit ihrer schönen Sopranstimme.

Puccinis „Bohème" entsprach im Ensemble sowie in der Inszenierung (Heinz *Prodöhl*) gesteigerten Ansprüchen.

Nicht unerwähnt bleiben soll eine schmissige Wiedergabe der „Verkauften Braut" von Smetana, vorteilhaft belebt durch die Leistungen des Balletts unter Leitung von Lore *Pieper*.

Otto Grimmelt.

MANNHEIM. Aus Zeitgründen verzichtete das Nationaltheater auf die Durchführung einer „Europäischen Woche der Oper", mit welcher die Spielzeit beschlossen werden sollte, und vertagte auch den mit der Hochschule geplanten Wolf-Ferrari-Zyklus auf die nächste Saison. Eugen *Bodart* widmete sich zunächst der Erbreiterung des Repertoires. Repräsentative Wagner-Neuinszenierungen (mit Schweskas Wotan, Gl. Zwingenbergs Brünhilde, Faßnachts Siegmund - Siegfried, Hölzlins Hagen) bedeuteten die „Walküre" und „Götterdämmerung", von Mozart wurde in *Brandenburgs* Inszenierung „Cosi fan tutte" neueinstudiert. Für *Glucks* „Iphigenie in Aulis" entschieden sich Werner *Ellinger* und der Gastregisseur Hans *Friederici* - Heidelberg für Wagners Fassung in einer stilistisch wohlausgewogenen Aufführung. Der Romantik und ihrer ein Jahrhundert überdauernden Nachwirkung gedachte man mit Marschners „Hans Heiling", dem Ellinger von der Musik her Naturkraft und übersinnlichen Zauber, *Kronen* als Inszenator Frische der Volksszenen sicherte, und mit *Haas'* „Tobias Wunderlich" (Ellinger / Kronen), der unbeschadet Grete Scheibenhofers reizender Barbara wirkungskräftiger aus dem bajuvarischen Volksleben als aus dem Legendenspiel erwuchs. Dank Erika Schmidts entzückend leicht kolorierter Marie errang *Donizettis* „Regimentstochter", in *Trieloffs* Einstudierung vorwiegend auf die Gesangswirkung gestellt, einen starken Publikumserfolg.

Als ehrliche, melodisch reiche Musik nahm *Graeners „Schwanhild"*, von Friederici (mit Käthe Dietrich in der Titelrolle) dramatisch sehr dicht inszeniert, unter Leitung Bodarts für sich ein. Im Schwetzinger Rokokotheater, wo Bodart Mozarts Klanggrazie besonders überzeugend aufleben ließ, rief ein von Hölzlin, Ellinger und Wera Donalies bereiteter Gluck-Nachmittag Erinnerungen an die Zeit wach, da der Meister dort, im Mannheimer Hoftheater mit der Erstaufführung seiner „Pilger von Mekka" geehrt, mit dem Kurfürsten Carl Theodor Joh. Chr. Bachs Pastorale „Amor" hörte. Jetzt, 170 Jahre später, übte die „Maienkönigin" die idyllische Wirkung des Rokoko, der „Betrogene Kadi" (H. Cramer) die erheiternde des spätbarocken Humors, das von Hans Schmidt-Isserstedt der Bühne zurückgewonnene Tanzdrama „Semiramis" jedoch an einem der Orestie verwandten assyrisch-babylonischen Stoff die der echten Tragik in einem Instrumentalklang von edlem Pathos, heldischer Wucht und grandioser Kraft.

Peter Funk.

MÜNCHEN. Die Bayerische Staatsoper hat das Spieljahr 1942—43 mit der Wiederaufnahme der *„Meistersinger"* in den Spielplan, dem dieses herrliche Werk allzu lange fehlte, beendet. Die von Clemens *Krauß* einstudierte und dirigierte, von R. *Hartmann* im Szenischen, von L. *Sievert* im Dekorativen betreute Aufführung war — Höheres läßt sich schwerlich rühmen! — in jedem Betracht des Werkes würdig und namentlich im Musikalischen von einer Klarheit, Genauigkeit und Klangschönheit, die alle mit Recht gehegten Erwartungen vielleicht noch übertraf. Der beglückenden orchestralen Interpretation entsprach in edler Harmonie ein herrlicher Zusammenklang von erlesenen solistischen (und chorischen) Sängerleistungen auf der Bühne. Aus der Besetzung der Hauptrollen ragten hervor: H. H. Nissen als Sachs (alternierend mit Carl Kronenberg), Heinrich Rehkemper als Beckmesser (eine Charakterstudie von außergewöhnlichem Rang), Trude Eipperle (Eva), Günther Treptow (Stolzing), Walter Carnuth (David), Ludwig Weber (Pogner) und Luise Willer (Magdalena). Die Zuhörer folgten der erneuerten Wiedergabe des gerade in der gegenwärtigen deutschen Schicksalszeit mächtiger als je die Herzen erhebenden Fest- und Feierspiels mit innigster Ergriffenheit.

Anton Würz.

WEIMAR. As Opernneuheit für Weimar kam die bäuerliche Spieloper „Antje" von Herbert *Trantow* heraus, ein Stück modernen Lortzings, mit manchen zeitgemäßen Härten, im Grunde aber einfach und volksliedhaft, erfüllt von dramatischem Schwung und tänzerischer Rhythmik, auch melodisch reizvoll, dazu gut instrumentiert und textlich leicht verständlich. *Luise Wiethaus* war der Titelheldin eine allerliebste, gesangsfrohe Interpretin. *Verdis* für uns neue Fiesko-Oper „Simone Boccanegra" (Karl *Paul* als stimmgewaltiger Vertreter der Hauptrolle) wird sich, bei allen musikalischen Schönheiten, namentlich im Hinblick auf ihren unglücklichen Text, auf unserer Bühne kaum halten. Im übrigen bot diese — außer einem Tanzabend des Staatsballetts mit einschmeichelnder Musik von *Rossini-Respighi* („Der Zauberladen") und ausdrucks- und gefühlsstarker von Casimir *von Pászthory* zu einer Tanzlegende von Henn Haas, die neue, dem Heroischen zugewandte Bahnen geht, — nur Altbewährtes, namentlich Wagner.

Konrad Huschke.

Berliner Konzerte.

Gerhard *Hüsch* widmete seinem langjährigen Liedbegleiter *Hanns Udo Müller*, dem 1. Kapellmeister der Berliner Volksoper, der als Opfer eines britischen Terrorangriffs allzu früh aus seinem Schaffen gerissen wurde, eine schlichte und würdige Gedenkstunde. In der ausdrucksvollen, tief beseelten Schönheit seiner sängerischen Gestaltung verdichteten sich die dargebotenen ernsten Gesänge von Schubert, Brahms, Wolf und Kilpinen — für dessen Liedwerk Hanns Udo Müller sich besonders eingesetzt hatte — zu einem ergreifenden musikalischen Nachruf. Für den durch Krankheit verhinderten finnischen Liedmeister Yrjö Kilpinen war Hannele *Semann-Osbahr* (Hamburg) als Begleiterin eingesprungen.

Eine erlesene Folge klassischer Meisterwerke und ein vollendetes Kammermusikspiel bot das *Schneiderhan-Quartett* seinen begeisterten Hörern im Bachsaal. Die bereits zu den allerersten ihres Faches zählende Vereinigung, die von dem jungen ersten Konzertmeister der Wiener Philharmoniker angeführt wird, musiziert mit einer beispielhaften Ausgewogenheit. Die kraftvolle, musikantische Frische mit ihrem voll schwingenden, orchestralen Forteklang ist dabei ebenso rühmenswert wie die in zartesten Farben abgestufte lyrische Weichheit, der die prachtvoll singende Geige Schneiderhans eine tief empfundene, edle Süße verleiht.

Prof. Kurt Schubert, der unermüdlich und mit besonderem Geschick für das Schaffen zeitgenössischer Komponisten eintritt, warb im Meistersaal erneut für die moderne deutsche Klaviermusik. Eine „Kleine Abendmusik mit Variationen" über das Lied von Hans *Baumann:* „Der Mond hat leis' gelacht", von Paul *Hermann,* ein knapp geformtes Stück freundlicher Hausmusik mit eigenwilliger, aber überzeugender Stimmführung, kleine spielerische Sätze aus den „11 kleinen Klavierstücken" von Hugo *Distler,* mit fremdartiger Pentatonik und dem harmonisch zwiespältigen Gewand der Polytonalität ausgestattet, die romantisch empfundenen und stärker an die Tonalität gebundenen Fantasien aus „Vergangene Tage" von Edmund *Schröder,* zwei Proben der harmonisch geschärften, aber ausdruckskräftigen „4 Klavierstücke" op. 22 von Fritz *v. Borries* und die lustige, unproblematisch-spielfreudige Sonate Nr. 1 D-dur von Ernst *Pepping* vermittelten einen aufschlußreichen Querschnitt durch die vielgestaltige Klavierkunst unserer Tage.

Die Intendanz der Konzertveranstaltungen der Reichshauptstadt widmete auch in diesem Herbst wieder drei aufschlußreiche Veranstaltungen dem zeitgenössischen Musikschaffen. Der erste Abend, den Fritz *Zaun* und das Städtische Orchester bestritten, begann mit der Erstaufführung der „Sinfonischen Variationen über ein Thema von Heinrich *Schütz* für Orchester", Werk 29 b von Joh. Nep. David (geb. 1895), der als Meister polyphoner Satzkunst auch diesmal sein reiches handwerkliches Können bewies, aber wieder einmal den Wunsch aufkommen ließ, auch die von innen kommenden Gefühlskräfte stärker sprechen zu lassen. Das gleichfalls erstaufgeführte C-dur-Violinkonzert Werk 24 von Karl *Marx* (geb. 1897) versucht der vielgebrauchten Konzertform neue Seiten abzugewinnen, was am erfindungsreichsten im langsamen Mittelsatz gelang. Paul *Richartz* setzte sich mit seinem erfahrenen Können für die Neuheit ein, deren Orchesterpart erfreulich durchsichtig gehalten ist. Ein freundlicher Uraufführungserfolg war dem anwesenden Komponisten Gustav Adolf *Schlemm* (1902) beschieden, der in seiner viersätzigen ersten Sinfonie ein musikantisch-frisches und trefflich instrumentiertes Werk geschrieben hat, das allerdings nicht in tiefere sinfonische Bezirke eindringt. — Als Auftakt eines Kammermusikabends hörte man das 2. Streichquartett G-dur, Werk 22 von Ernst Gernot *Klußmann* (geb. 1901), eine knapp geformte, sehr lebendige Komposition von gesunder Ausdruckskraft. Herzlichen Beifall konnte auch Paul *Höffer* (geb. 1895) für seine von Arno *Erfurth* meisterlich uraufgeführten 10 Klavier-Etüden entgegennehmen. Diese technisch überaus anspruchsvollen, harmonisch zuweilen kühnen Übungsstücke werden den fortgeschrittenen Pianisten mancherlei reizvolle Anregungen bieten. Wilhelm *Malers* (geb. 1902) A-dur-Streichquartett, ein flüssig geschriebenes, tonal frei schweifendes und im Ausdruck herbes Werk, dessen Themenerfindung man sich aber plastischer wünschen möchte, entfaltet seine von gediegenem Können zeugende Sprache am besten in der strengen Bindung der langsamen Fuge des Mittelsatzes. Das in Frankfurt am Main beheimatete *Lenzewski-Quartett,* seit vielen Jahren hervorragende Pionierarbeit für die zeitgenössische Kammermusik leistend, verhalf in beispielhafter Stilsicherheit den beiden schwierigen Quartettwerken zum vollen Erfolg.

Der dritte Abend, der wieder dem großen Orchester vorbehalten war, bescherte den Hörern zunächst die Uraufführung der „Variationen und Fuge über ein romantisches Thema für großes Orchester", Werk 14 von Albert *Jung* (geb. 1899). In der Verarbeitung eines melodisch indifferenten fis-moll-Themas beschreitet der Komponist kein Neuland, erzielt aber in sicherer Beherrschung aller satz- und orchester-technischer Mittel neuromantisch orientierte, satte Klangfarben von eingängiger Schönheit, die an Reger und Richard Strauß ausgerichtet erscheinen. Mit gleichfalls gediegener Beherrschung der technischen Mittel unternahm Hermann *Schroeder* (geb. 1904) den Versuch, das Konzertieren zwischen Orgel und Orchester neu zu beleben durch sein Konzert für Orgel und Orchester, Werk 25. Der improvisatorische Beginn des ernst gehaltenen c-moll-Werkes, dessen Orchester auf Holzbläser und Hörner verzichtet, weist ein höchst virtuoses Pedalsolo auf. Während die Schlußfuge durch eine allzu freie, das thematische Strömen unterbrechende Formbehandlung nicht recht zu überzeugen vermag, wurde in dem stellenweise streng dreistimmig-polyphon durchgeführten Intermezzomittelsatz eine gültigere Aussage erreicht. Michael *Schneider* spielte den schwierigen Solopart mit feinem Klangempfinden und überliegener Technik. In der erstaufgeführten 2. Sinfonie c-moll, Werk 13, von Walter *Abendroth* (geb. 1896), die mit einem ausdrucksvollen Streicherfugato anhebt, begegnet eine erfreulich eigengeprägte, von einer schönen Innerlichkeit getragene Musik von echt sinfonischem Gepräge, die nur im Finale an Intensität und Erfindungskraft nicht die Höhe der übrigen Sätze erreicht. Zwischen Bruckner und Pfitzner als den beherrschenden geistigen Polen entfaltet der begabte Komponist eine kraftvolle, lebendig strömende Kontrapunktik und eine moderne, doch niemals die Gesetze der Ausgewogenheit und des Schönklangs mißachtende Harmonik, die dem ersten

Satz eine faustische Unruhe, dem langsamen Satz den Ausdruck verhaltenen Schmerzes und dem geistreichen Scherzo fantastisch-düstere Züge verleihen. Ein besonderes Lob gebührt wieder dem unermüdlichen Städtischen Orchester und seinem mitreißend gestaltenden Leiter Fritz Zaun. *Erwin Völsing.*

Luise *Gmeiner* bestätigte den nachhaltigen Eindruck ihrer früheren Konzerte durch Brahms' f-moll-Sonate voll jugendlicher Kraft und überschäumender Fülle, ähnlich männliche Kraft erprobte Emmy *Braun* am sturmgepeitschten Schlußsatz der Mondscheinsonate, zeigte aber noch verheißungsvollere Ausblicke in der Farbigkeit des Carneval von Schumann. Dankenswert setzte sie sich für eine Manuskriptsonate Gerhard von Westermans ein, die sie mit Glück aus der Taufe hob: drei sicher gebaute Sätze, die gutgelaunt und humorvoll ausklingen. Julian *von Karolyi* verband kraftvolles Gestalten (Caesar Francks Präludium, Choral und Fuge!) mit lyrischer Zartheit, der sich seine überlegene Technik einfügt (Chopins Präludien und Schumanns Kreisleriana).

Das Städtische Orchester und GMD Fritz Zaun brachte als Erstaufführung: H. *Riethmüllers* „Hymnische Musik", die mit Recht dank ihrer glücklichen, wenn auch nicht himmelstürmenden Konzeption Beifall fand. Groß und kraftvoll legte Zaun Sibelius' 2. Sinfonie an. Daneben Dvoraks Cellokonzert, für das Ferdinand *Danyi* den berückenden Zauber seines gepflegten Cellotones einsetzte. — Celestino *Sarobe* setzte seinen vollendeten Bariton für zwei spanische Landsleute (A. Literes und P. Esteve, 1790) ein, für deutsche und italienische Meister des Belcanto von Händel bis Giordano; wirkungsvoll gab er selbst dem Ziergesang Rossinischer Prägung eine unnachahmliche Grandezza mit. — Das *Boche-Trio* fesselte neben Beethoven und Dvorak durch Pfitzners a-moll-Trio voll abgeklärter Reife.

Maria *Eckert* bewies an Arien und Liedern feines Stilgefühl vom Barock bis zur Gegenwartsnähe eines Max Reger und Hugo Wolf. Die gepflegte Stimme reichte noch für den Beethovensaal aus. Am Flügel begleitete mit Unsicht Karl *Otto*.

Etwas groß war die Singakademie für die jugendlich-zarte und doch auch tragende Stimme Hanna *von Holsts*, die von Gerhard Puchelt hervorragend begleitet wurde. Fünf Brahmslieder nach Daumer entsprachen am besten ihrer zarten, frischen Art. In klug-begrenzter Auswahl sang August Friedrich *Buschmann* Franz Schubert zur geschickten Begleitung Hermann Hoppes. Die Entwicklungsfähigkeit der Stimme ist noch an weiteren Konzerten zu verfolgen. — Eindeutig klar zeichnet sich der steile Aufstieg Gerhard *Puchelts* ab: sein Klavierabend im vollen Beethovensaal wurde ein verdienter Erfolg. Wies er an Beethovens Pathétique Wucht und Gestaltungskraft nach, so zeigte er bei Mozart und Haydn rokoko-zarte Linien und gemäßigte Farbwerte, bei Schubert eine virtuose Spielfreudigkeit, ohne ins Flache abzugleiten. — Die 1. Solotänzerin unserer Volksoper, Margot *Kirmse*, fesselte durch beseelte Ausschöpfung gutgewählter Kompositionen von Joh. Chr. Mon bis zu Hugo Burckard, Herbert Trantow und Bela Bartok, dessen Landsknecht-Suite choreographisch neuartig dargestellt wurde.

Drei Beethovenwerke eröffneten den Veranstaltungsring der HJ. im Deutschen Opernhaus mit seinem Orchester unter der sicheren Leitung von Gerhard *Maaß*, der die Egmont-Ouvertüre und die 5. Sinfonie wuchtig gestaltete.

Friedrich Baser.

BADEN-BADEN. Neben den 8 Zykluskonzerten, in denen GMD Gotth. E. *Lessing* sein lebendiges, sprühendes, warmblütiges und dramatisches Temperament bestätigte, in fabelhafter meist auswendig dirigierter Wiedergabe von Werken von Bach, Pfitzner, Brahms, Beethoven, Bruckner, Reger und Sibelius, sowie Degen, Höller, Trapp, Pepping und Walter Abendroth, fanden eine Reihe Kammermusikabende verschiedener Quartette, Konzerte junger Künstler, Sonderkonzerte und die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde statt mit Ur- und Erstaufführungen. Walter *Abendroths* Konzert für Orchester (Werkauftrag der GdM) fand als Uraufführung lebhaften Anklang. Das dreisätzige Werk hat einen fröhlich erhebenden Charakter, der gemächlich überschriebene erste Teil wird von einem marschartigen Thema beherrscht, das ihn in kunstvoller und geistreicher Orchestrierung durchzieht und abgelöst wird durch ein gesangreiches Cellosolo, das in ein sehr schönes Adagio überführt. Der letzte Satz, menuettartiges Thema, bringt die Gedankengänge der beiden ersten Sätze in der Verflechtung und endigt in einem harmonischen Abschluß. Großes Interesse fanden ferner Ottorini *Respighis* großartig bearbeitete Fuge in D-dur und Präludium von Bach, *Pfitzners* Konzert für Klavier und Orchester, technisch und geistig überlegen, seelisch regsam vertieft, wiedergegeben durch Rosl *Schmid*-München, *Höllers* grandioses Cellokonzert mit Ludwig Hoelscher (Cello); Max *Trapps* blendend in Klang, Farbmischung und Zeitmaßwechsel virtuos vom Orchester gegebenes Allegro deciso für großes Orchester. Ferner spielte Guila *Bustabo* Jean Sibelius' Konzert für Violine mit großer Meisterschaft. Konrad Hansen (Klavier), Karl Schmitt-Walter (Bariton), Berlin, Heinrich Stanske (Violine), Julius Patzak und andere namhafte Solisten konzertierten. Junge Künstler spielten Werke von Bach bis Brahms, ihr teilweise ausgezeichnetes Können unter Beweis stellend. Im Weihnachtskonzert spielte Gotth. E. *Lessing* das Krönungskonzert von Mozart als Solist am Flügel überraschend flüssig im Technischen und geistig überlegen. *Elsa Bauer.*

BAMBERG. Die alljährlich im historischen Kaisersaal der Neuen Residenz zu Bamberg unter der künstlerischen Leitung der Cembalistin Adelheid *Kroeber* stattfindenden „Festlichen Sommerabendmusiken" hatten auch in diesem Jahr einen großen Erfolg. Der erste Abend stand unter dem Leitgedanken „Festliches Barock" und war dem Gedenken Johann Sebastian Bachs gewidmet. U. a. kam das erste Konzert in c-moll für zwei Cembali und Streicher zur Aufführung. Am zweiten Abend wurden unter dem Leitwort „Heiteres Rokoko" mehrere auserlesene Meisterwerke von Joseph Haydn geboten. Neben Adelheid Kroeber wirkten Hedy Hundemer, Anita Portner, Walther Genzmer und das Bamberger Streichquartett mit.

Carl Salz.

BONN. Die Stadt vollbrachte Ende Mai-Anfang Juni 1943 eine Manifestation deutscher Kultur und Selbstbehauptung von besonderen künstlerischen und zeitlichen Ausmaßen. Sein alljährliches

Beethovenfest umspannte in 18 Konzerten an 16 Tagen alle bedeutenden Schöpfungen des Bonner Meisters (bis auf die Oper) — für 30 000 Festteilnehmer aus Rheinland, Westfalen und vielen anderen Städten ein unvergeßliches Erlebnis. Und noch war der Zudrang nicht zu bewältigen! Zu allen Ständen und Berufen, in Sonderkonzerten für Rüstungsarbeiter und Wehrmacht, insbesondere für Verwundete, für die HJ., ja selbst in die Betriebe hinein drang der Atem der hohen deutschen Kunst.

Seit über einem Jahrzehnt tragen die qualitativ hochstehenden Bonner Beethovenfeste und die Bonner Universität — in diesem Jahr mit einem Vortrag von Prof. Schenk-Wien über „Beethoven zwischen den Zeiten" — zur Klärung des Beethovenbildes unserer Tage in umfassender Gesamtschau bei. So auch heuer unter der musikalischen Gesamtleitung des städtischen MD *Classens* und des GMD Prof. *Papst-Köln* als Gast. Beide bekundeten mit überragender Gestaltungskraft und schöpferisch besessenem Gestaltungswillen, jedoch in absoluter Werktreue, ihre geistige Beherrschung der Werke. Sie zwangen das besonders beethovenkundige städtische Orchester in den 9 Sinfonien zu ausdrucksvoller Klangentfaltung von oft festlichem Glanz, zur Hergabe des höchsten Leistungsvermögens. Der ebenso mit seiner Aufgabe innig verwachsene Städtische Gesangverein schuf in „Missa" und „Neunter" Höhepunkte des Festes. Als Seltenheit hörte man die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt". Von den Sternen des Gesanges glänzten Erika Rokyta, Erna Haßler, Gertrude Pitzinger, Lu Keil-Bonn, Heinz Marten, Jakob Sabel, Richard Watzke und Gerhard Gröschel, zu zwei wundervoll aufeinander abgestimmten Quartetten vereinigt. Amalie Merz-Tunner, begleitet von GMD Volkmann-Duisburg beglückte mit einer unübertrefflichen Wiedergabe einer Auswahl aus dem Liedschaffen. Auserlesene Instrumentalsolisten hielten die Hingerissenheit der Festgäste bis zum letzten Tage hoch. Prof. Kempff, Karl Seemann, Prof. Wührer, Adrian Aeschbacher und Prof. Elly Ney ließen die *Klavierkonzerte* in chronologischer Folge glanzvoll erstehen. Die Berliner Geigerin Jenny Deuber stellte ihr Können mit den weniger aufgeführten Romanzen in F und G-dur (anstelle des sonst üblichen Violinkonzertes) und mehreren die Stilrichtungen im Schaffen des Meisters aufzeigenden Sonaten bei mitschöpferischer Begleitung von Prof. Drews-Köln unter Beweis. Das Stroß-Quartett spielte die ebenfalls stilperiodisch-typischen Quartette op. 18, 6, op. 95 und op. 131 vollendet meisterhaft. Schließlich — nicht zuletzt gestaltete Elly *Ney* (Ehrenbürgerin der Stadt) also wirklich „Berufene" die Klaviersonaten op. 31, 2, op. 53, 110 und 111 in ergreifend tiefer Versenkung in Beethovens Geist unbeschreiblich bewundernswert.

In der historischen, ebenso schlichten wie akustisch hervorragenden Beethovenhalle dankten die Tausende der Künstlerschar.

Jos. Schumacher.

BÜCKEBURG. Der zweite nordwestfälische Bachtag in Bückeburg bedeutete eine sinnvolle Fortsetzung des im vergangenen Jahre erstmalig durchgeführten Versuches, die alte Bachtradition der schaumburg-lippischen Hauptstadt zu neuem Leben zu erwecken. Bückeburg war die Wirkungsstätte von Johann Christoph Bach, dem dritten Sohne des Thomaskantors, und hat auch später bis in die Gegenwart eine namhafte Rolle in der Musikgeschichte gespielt. Die Veranstaltung galt insbesondere dem kammermusikalischen Schaffen Bachs. Hans Joachim Moser sprach über Bachs deutsche Persönlichkeit. Als Solisten wirkten mit Elisabeth Wacup, die Kölner Altistin Ruth Siewert-Schnaudt, Erwin Kerschbaumer mit der virtuos gestalteten Chaconne für Solo-Violine und die ausgezeichnete Bachspielerin Irene Lohmann mit der Chromatischen Phantasie. Den Ausklang bildete die Aufführung der Bauern-Kantate. Die Solopartien sangen Paul Gümmer und Elisabeth Wacup. Das Lehrorchester der Heeresmusikschule Bückeburg führte den orchestralen Teil durch.

CASTROP-RAUXEL. Überaus reich an Zahl und Wert waren die Konzerte der vierten Kriegsspielzeit. In den sieben Städtischen Konzerten unter Städt. MD Max *Spindler* standen Werke der Klassik und Romantik im Mittelpunkt, von denen vor allem die klangprächtigen Wiedergaben von Bruckners V. und VII. Sinfonie neben Beethovens VII. und III. besondere Hervorhebung verdienen. Unter den Neuigkeiten ist an erster Stelle *Graeners* „Wiener Sinfonie" zu nennen. In Max *Trapps* „Allegro decise" fesselte dessen originelle Anmut, flüssige Beweglichkeit und reiche Einfälle. Dann ist das Sonderkonzert zu Ehren der Gefallenen unserer Stadt hervorzuheben, das als Gast Prof. *Drissen* mit den instrumentierten Harfnergesängen von H. Wolf brachte. Als namhafte Solisten standen Prof. W. Schulz, Cello, E. C. Kraus, Klavier, Heinz Stanske, Violine und Hilde Wesselmann, Sopran zur Seite. Gewichtige Höhepunkte stellte der Städt. Konzertverein mit *Händels* „Der Feldherr", *Brahms* „Nänie" und Rich. *Wetz* „Hyperion" heraus. Die vorzüglichen Solisten E. Schmidt, Sopran, M. Lückel-Patt, Alt, M. Felck, Tenor, Karl Hayn, Baß, Prof. Fred Drissen, Bariton und nicht zuletzt der wie immer klar und tonedel singende Chor trugen zum Gelingen der Wiedergaben bei. Köstliche kammermusikalische Gaben dankte man dem *Peter-Quartett,* das seine beispielhafte Interpretierungskunst unter anderem Dvoraks op. 96 in F-dur lieh. Die Konzerte junger Künstler fanden größten Anklang. Hervorhebung verdienen Nadia Chebap, Klavier, Edith Pfeifer, Klavier, Hanna Endendyk, Violine, Marget Müller, Sopran. Daß die Städt. Musikschule und die von *Hermesmann* geleitete Musikschule wiederholt von sich reden machten, versteht sich am Rande. Einige solistische Begegnungen: Einprägsam Otto *Weinermann,* virtuos glänzend Nora *Ehlert,* begeisternd das temperamentvolle Spiel des Flötisten H. *Ludzuweit.* In Liedern und Arien begegneten wir neben bekannten Namen Hilde Wesselmann, und neben den Publikumslieblingen F. Brambach, Tenor und Lutz Jostmann, Bariton, auch einigen neuen Erscheinungen von besonderem Reiz: Herta Paul, Alt, Marg. Luby, Sopran, Anje Schlicksupp, Sopran und Herm. Rings, Baß. Daneben bestanden unsere einheimischen Künstler Trudel Stubba und L. Strauß. Aus dem Wirken der Chöre ragten der Werkschor der Klöcknerwerke unter Kreischormeister Gust. Poll und der Mgv. Rauxel-Bahnhof unter Heinrich Koch hervor. Von den sonstigen Veranstaltungen sind die vielfachen Bemühungen der NS. „Kraft durch Freude" zu registrieren, der wir unter anderem zwei erfolgreiche Tanzgastspiele mit Jutta Klambt und Ruth Jakublowsky verdanken.

Dietrich Haardt.

DESSAU. Die sechs Konzerte des Dessauer Theaterorchesters unter Helmut *Seidelmann* brachten je eine Erstaufführung. Fritz *von Bose* eröffnete den Reigen mit einer Bearbeitung der vierhändigen Variationen von Brahms über ein Schumannsches Thema. Hugo *Kaun* kam mit einer Sinfonie in E-dur zu Wort; auch Bruckners gewaltige Sechste bedeutete Neuland für Dessau. Heinz Stanske vermittelte in prachtvoller Wiedergabe die Bekanntschaft mit *Sibelius'* anspruchsvollem, nordisch gefärbten Violinkonzert. Kurt *Gillmann* (Hannover), den Dessauern durch seine melodische, witzig inspirierte Spieloper „Frauen um Aretino" in bester Erinnerung, erschien mit einer eleganten sprühenden Konzertetüde für Orchester, „Scherzo cromatico" genannt, die in virtuosem Glanz vorüberrauschte. Geteilte Aufnahme fand das Trautonium-Konzert von Hans *Genzmer,* der selber am neuerfundenen Instrument saß. Einen hinreißenden Erfolg hatten die sinfonischen Variationen von Cäsar Franck, deren Klavierpart Branca Musulin mit einer bewundernswerten Farbkunst der Tongebung zum packenden Erlebnis werden ließ. — Als Spitzenleistung von Orchester und Dirigent verdienen Respighis „Triptychon nach Botticelli", sowie Richard Strauß' Bürger-als-Edelmann-Suite besonders gekennzeichnet zu werden.

Daneben lief Anfang April die *Musikwoche der Stadt Dessau,* die dem gaueigenen Schaffen aus drei Jahrhunderten gewidmet war und sich von den Werken eines Abel und Telemann bis auf Fritz Seeboth und Heinz Schubert erstreckte. Die Gesamtleitung hatte ebenfalls Helmut *Seidelmann.* *Friederike von Krosigk.*

DÜREN / Rhld. Die von der *Stadt Düren* im Konzertwinter 1942/43 veranstalteten acht *Sinfonie-Konzerte* bestritt der in Düren geborene Leverkusener MD Erich *Kraack* mit dem Philharmonischen Werkorchester der J. G. Farben-A. G. *Leverkusen,* der Orchestergemeinschaft Leverkusen und dem seit Jahren von ihm selbst herangebildeten und betreuten *Kölner Kammer-Sinfonie - Orchester.* Es liegt keine einseitige Überschätzung in der Feststellung, daß dieses Kammerorchester mit seiner wundervollen harmonischen Ausgeglichenheit und strahlenden Musikalität, der kaum zu überbietenden Verwachsenheit zwischen Dirigenten und Spielern uns die kunstedelsten und wertvollsten Abende bot. So musizierten sie ein „Konzert im alten Stil" mit Werken von Gabrieli, Bach, Händel, einem berauschend schönen Vivaldi (Concerto „L'Estro Armonico") und Karl Stumvolls Konzert für Viola d'amore, dem der Komponist selbst als Solist der beste Interpret war. Den Beschluß der Konzertreihe machte abermals das Kölner Kammer-Orchester mit J. S. Bachs „Kunst der Fuge" in der Kraackschen Bearbeitung nach dem Berliner Autograph. Indem wir diese beiden Abende als ausgezeichnete Leistung hervorheben, stellen wir die übrigen Programme keineswegs zurück, die vor allem den Vorzug hatten, daß unter Vermeidung jeder Einseitigkeit klassische und zeitgenössische Musik glücklich vereint waren. Neben Händel, Beethoven (Klavierkonzert G-dur, Tripelkonzert für Pianoforte, Violine und Cello), Bruckner (IV. Sinfonie), Schubert, Haydn, Weber, Rossini standen die Graener, Weismann, Richard Strauß, Zandonai, Dvorak u. a. Als Solisten hörten wir dabei Erika Rokyta (Wien), Margarete Teschenmacher (Dresden), Gisela Derpsch (Köln), Alma Moodie (Frankfurt — es war eines der letzten Konzerte der jüngst verstorbenen Meistergeigerin), Eduard Erdmann (Köln), Karl Maria Schwamberger (Köln), Helmut Zernick (Berlin), Prof. Walter Gieseking (Wiesbaden), August Seider (Dresden).

Die Meisterkonzerte der *NS. - Gemeinschaft „Kraft durch Freude"* standen vornehmlich im Zeichen hervorragender Solisten aus dem Reich. So hörten wir Kammersängerin Lea Piltti u. a. mit dem schwermütig-herben Liederzyklus „Sommersegen" ihres finnischen Landsmannes Kilpinen; Marcel Wittrich, Lore Fischer und Heinz Martens (Berlin) mit Liedern und Duetten, sowie Adolf Steiners (Berlin) erlesene Cellokunst. Helmut Zernick spielte mit dem Städtischen Orchester Bonn unter des betagten Heinrich Sauer Leitung Max Bruchs romantisch-begeistertes Violinkonzert in g-moll in allem Glanz des überquellenden Bruchschen Pathos; die Bonner musizierten Brahms 4. Sinfonie in vollkommener Art. Zwei Abende der Konzertreihe waren dem Chorgesang gewidmet; im ersten stellte sich mit dem *Essener Schubert-Bund* einer der besten Chöre des Reiches vor, im zweiten hörten wir von einer *Düren-Kölner Chorgemeinschaft* unter der Stabführung von W. *Brouwers* - Köln Werke Kölner Komponisten; an der Orgel als Solist Prof. Hans Bachem. Eine kammermusikalische Veranstaltung galt dem 75. Geburtstag des in Düren geborenen Komponisten Max *von Schillings;* Solisten waren die Kölner Käthe Russart (Sopran), Erich Rummel (Klavier) und das Gürzenich-Quartett; in seiner Gedenkrede zeichnete Dr. A. Meyer-Düren ein plastisches Bild des Künstlers und Kämpfers Max von Schillings.

Aus der Reihe der übrigen Veranstaltungen verdienen die Konzerte der Gruppe Düren der *Deutsch-italienischen Gesellschaft* Erwähnung, die eine Feierstunde zum 150. Geburtstag Rossinis (Solisten: Elisabeth Delseit (Sopran) und Theo Hannappel-Köln (Baßbariton), einen Harfenabend mit Luigi Magistretti - Mailand und ein Konzert des Trio di Trieste brachten. Der Ortsverband Düren des *Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen* bot einen Lieder- und Arienabend mit dem in Düren beheimateten lyrischen Tenor der Staatsoper Kassel, Stefan *Schwer,* sowie hohe Kunst an zwei Flügeln mit dem Kölner Künstlerpaar Astrid und Hans Otto Schmidt - Neuhaus. — Den Freunden des *Kunsttanzes* vermittelte die NSG „Kraft durch Freude" die Bekanntschaft mit Ursula Deinert-Berlin, während das städt. Kulturamt die Kölner Tanzgruppe Else Lang nach Düren holte.

Das musikalische Programm dieses Veranstaltungswinters litt in Düren erheblich unter Überbesetzung, wobei eine fehlende Regie laufend Überschneidungen der einzelnen Termine verursachte. Erfreulicherweise haben sich für die Zukunft NSG „Kraft durch Freude" und Stadtverwaltung wie beim Theater so auch hier zu einer gesunden Gemeinschaft gefunden. *A. Meyer.*

FRANKFURT a. M. Im idealen Einklang von Natur und Kunst bringen die sommerlichen Monate eine stimmungsvolle, wenn auch geruhsamere Fortsetzung des Konzertlebens, das im geräumigen Hof des Karmelitenklosters inmitten der Großstadt regelmäßig Stunden erhebender *Serenadenmusik* bietet. Unter günstigen akustischen Bedingungen und unter Berücksichtigung echter, für das Musizieren in freier Luft geeigneter Literatur teilen sich das Frankfurter Philharmonische Orchester (Kapellmeister Limpert),

die Frankfurter Vereinigung von Kammermusikfreunden (R. Albert) und das Musische Gymnasium (Prof. K. Thomas) in die schöne Aufgabe, die jeweilig Solisten heranzieht. Veranstaltungen intimen Stils, die angesichts der prächtigen Gartenkulisse in der Aula des *Musischen Gymnasiums* eine riesige Hörergemeinde anlocken, sind die „Hausmusiken“ dieser Erziehungsstätte; neun Abende führen im weitgespannten Bogen in stilreinen Leistungen besten Könnens durch alle Etappen des Musikschaffens. Die strenge Schülerauslese trägt schönste Früchte, ob man neben den Instrumentaldarbietungen an die Entwicklung des kürzlich auch in der Schweiz bewährten Chors denkt, oder an das Orchester, das bei Kerzenschein in Rokokokostümen seinen Abend zeitecht mit Haydns Abschiedssinfonie beschloß, oder an die bereits jetzt höchst beachtlichen Schülerkompositionen, die schon bis zur sinfonischen Form mit fühlbarer Potenz ausholen.

Eine glückliche Wahl traf die Programmgestaltung der Konzertwoche der *Hochschule für Musik*. Von Caesar Franck, dessen deutsche Herkunft W. Mohr in einem Vortrag nachwies, erklang Orgel-, Klavier- und Streichmusik (Lenzewski-Quartett). Durch das Münchener Fiedeltrio und ein Orgelpositiv fand alte Gemeinschaftskunst von der Minnesängerzeit bis zur Renaissance eine im Geist und Klang jener Stile glaubwürdig getroffene Wiedergabe. Ein Busoni-Abend mit O. und A. Schmidt-Neuhaus an zwei Flügeln und einem Regerkonzert mit F. Richter, G. Lenzewski, R. Metzmacher, E. Riebensahm und Hella Buschmann (Klasse Iff-Koch) klang die festliche Woche würdig aus.

Der internationale Ruf, den der Frankfurter *Palmengarten* während seinem nunmehr 75jährigen Bestehen errang, gründet in hervorragendem Maße auf den traditionellen Saal- und Freilichtkonzerten. Die glückliche Mischung von Veranstaltungen sinfonischen Charakters und unterhaltenden Stils hat in der langen Reihe von Dirigenten und Komponisten, die das Orchester führten, vorbildliche Wege beschritten. Namen wie C. Mansfeld, Otto Stix, Max Kaempfert u. a. festigten die künstlerischen Bestrebungen, die derzeitig von dem gleichzeitig als Kapellmeister des Frankfurter Philharmonischen Orchesters tätigen *Richard Limpert* in verantwortungsvoller Weise fortgesetzt werden. Als Komponist und als Reformer von Programmen vermittelnden Stils hat der Künstler verdienten Anteil am Jubiläum des Instituts. *G. Schweizer.*

FRANKFURT a. d. Oder. Den Pulsschlag des Frankfurter Musiklebens in der zweiten Winterhälfte spürte man an den Uraufführungen der Nachwuchsmusiker und an der musischen Arbeit in den Gegenwartsbelangen der Kriegsläufte. MD Hans *Röschke* brachte in einem Rathauskonzert Hans *Borlisch* Streichersuite in vier Sätzen (Werk 14), eine Tonschöpfung ansprechender Thematik, mehr klassisch-romantischer als neuzeitlicher kontrapunktischer Führung und einfacher Instrumentation, zur Aufführung. Auch Lieder für Einzelstimmen (Johanna *Janisch*) und Chorlieder Borlischs, darunter die Vertonung von Brögers „Nichts kann uns rauben“ kamen in einem Volksliederkonzert zu Gehör. Aus anderem Holze geschnitzt ist Hans Joachim *Schmieder*, der schon durch die Schulaufführung der Gluckoper „Orpheus und Eurydike“ im Vorjahr von sich reden machte. Die Sonate h-moll (Werk 3) des anspruchsvollen jungen Neutöners besteht nach einem schwierigen, unter Gärungen herausgeschleuderten Einleitungssatz aus einem tiefschürfenden getragenen zweiten Satz von herber Klanggewalt, aus einem lebhaften dritten und einer Schlußfuge mit Kadenz und Rondo, alles durchweg aus echt musikantischem Drang geboren und inspiriert. Unter den Neuschöpfungen zählte auch die Umbildung eines alten Händel-Oratoriums in die Form „Der Feldherr“, wie sie die Frankfurter Chöre vermittelten.

Das musikalische Gegenwartsleben kennzeichnen die Fortschritte des HJ-Chores und des HJ-Orchesters, jetzt von W. *Post* geleitet, meist im Austausch mit den Bemühungen des Deutschen Volksbildungswerks, das unter H. *Engmanns* weitschauender Führung immer neue Wege zur Erfassung des Volksganzen ergründet. In dieselbe Strebungslinie sind die Volkskonzerte für KdF (Städtisches Orchester) einzureichen. Auf breiter Kulturgrundlage stehend und immer zu neuem Flug bereit, erfreuen sich die Kammermusikkonzerte Willy *Posts* zunehmender Hörerschaft. Außer seinem bewährten Stamm wechselt er mit den künstlerischen Zusatzkräften (Klavier, Kontrabaß, Gesang, Dichterlesung). Zu den erlesenen Seltenheiten gehörte diesmal Herm. *Goetz*' Klavierquintett c-moll, dazu Brahms' Klavierquartett g-moll mit dem Rondo alla Zingarese.

Unter den großen Sinfonie- wie den Rathauskonzerten, die sämtlich von H. *Röschke* hingebend betreut wurden, und mit namhaften Solisten besetzt waren, ragte einerseits der „Nordische Abend“ mit Sibelius' Sinfonie e-moll und mit Brahms' Konzert für Violine und Cello (Carl *Steiner*, Helm. *Reimann*) hervor, anderseits die „Kammermusik der Berliner Philharmoniker“ (*Rhön, Höfer, Buchholz, Kleber, Bürkner*) mit der wunschlos vollendeten Wiedergabe des Brahmsschen Klarinettenquintetts h-moll. *Richard Groeper.*

GÖTTINGEN. Das Städtische Theater, unter seinem rührigen Intendanten G. R. *Sellner* in einer steten Aufwärtsentwicklung begriffen, spielt zum ersten Male ganzjährig. Ein junges spielfreudiges Ensemble, das musikalisch von C. M. *Lange* betreut wird, ermöglicht eine lebendige und gegenwartsnahe Opernpflege. (In diesem Zusammenhang sei der Mozart-Aufführungen in der letzten Zeit gedacht, die in ihrer stilistischen Sauberkeit und Geschlossenheit vorbildlich zu nennen waren.) Das Theaterorchester, das C. M. Lange, seit 1937 auch Städtischer Musikdirektor, trotz zeitbedingter Schwierigkeiten auf einer schönen künstlerischen Höhe halten konnte, bestreitet zugleich die Städtischen Sinfoniekonzerte. Zu ihrer diesjährigen Eröffnung spielte das Städtische Orchester Werke von Weber, Dvorak, Beethoven und Mozart. Siegfried *Borries* spielte Dvoraks Violinkonzert. C. M. Lange gab dem Ganzen durch eine fein abgewogene Orchesterbegleitung volle Wirkung. Auch in der nachfolgenden Mozart-Sinfonie (ohne Menuett, K.-V. 504), die zwar formal auf italienische Vorbilder hinweist, aber mit ihrer starken Innerlichkeit und den zahlreichen dramatischen Spannungen mit zu den Mozart eigentümlichsten instrumentalen Schöpfungen gehört, musizierte das Orchester durchsichtig und klangvoll. Wilhelm *Kempff* mit einem Klavierabend, Enrico *Mainardi* als Interpret des Cellokonzerts in B-dur von Boccherini, Gertrude *Pitzinger* mit einem Liederabend waren die gefeierten Solisten einiger Konzerte.

Um über den festen Stamm der städtischen Konzertbesucher hinaus auch noch weitere Kreise an

diese Meisterwerke heranzuführen, finden jetzt zum ersten Male Städtische Konzerte in Gemeinschaft mit der Kreisdienststelle „Kraft durch Freude" statt, die sich eigentlich nur durch die Wahl des Solisten von den übrigen Meisterkonzerten unterscheiden. KM Ernst *Glück* gebührt hier das Verdienst, in der Programmgestaltung selbständige Wege gegangen zu sein.

Zwei Kammermusiken mit Maria *Dombrowsky* (Berlin) und dem Berliner Streichquartett standen auf einer bedeutenden künstlerischen Höhe.

Das „Streichquartett des Städtischen Orchesters" eröffnete seine Sonntagmorgen-Veranstaltungen mit Mozarts Hornquintett (K.-V. 407), Oboenquartett (K.-V. 370) und dem Klarinettenquintett (K.-V. 581). *Wilhelm M. Luther.*

HEIDELBERG. Das bedeutendste Musikereignis der Heidelberger Konzertzeit lag ziemlich am Ausgang des Winters: die Uraufführung von Wolfgang *Fortners Klavierkonzert in C-dur.* Der heute 36jährige, aus Leipzig stammende, in Heidelberg am Kirchenmusikalischen Institut wirkende Komponist schrieb es zum größten Teil im hohen Norden Norwegens. Das Konzert ist viersätzig angelegt, geht trotzdem nicht in die Breite. Es rechtfertigt einen zugeständnislos herben Klang aus den kunstvollen kontrapunktischen Durchführungen des thematischen Materials, aus fugierten Sätzen, ostinaten Führungen, aus elementarer Rhythmik, vor allem aber aus einer reichen Substanz, welche die plastisch und prägnant profilierten Motive bezeugen. W. Fortner schließt sein jüngstes Werk im linearen Denken dem Barock an, gestaltet architektonisch, nicht aus romantischer Ekstase, bejaht jedoch die klassische Konzertform im flächigen Einsatz von Solo und Orchester und führt so recht eigentlich drei Zeitalter der Musik mit gesunder Erlebniskraft, doch ohne Gefühlsüberfracht entwicklungsmäßig zu einer neuen Einheit zusammen. Im Schlußrondo wird das Material durch die frei harmonisierte Weise „All mein' Gedanken" aus dem Lochheimer Liederbuch und durch das Geusenlied „Bergen-op-Zoom" bereichert und alles Gedanklich-Strukturelle schlicht-volkstümlich formuliert. In den Erfolg der Uraufführung teilten sich der Komponist, die Pianistin Frieda *Kwast-Hodapp,* die einst Busonis und Regers Klavierkonzerte aus der Taufe hob und nun nach langjähriger Pause wieder aufs Podium ging, um gleich hier einen Triumph ihrer überlegenen Technik, ihres eminent geistig durchdrungenen Spieles und ihrer außerordentlichen Klangkultur zu erringen, und MD Bernhard *Conz,* der berufen erscheint, dem Heidelberger Musikleben insgesamt neuen Auftrieb zu geben.

Von Mozart stellte er die Es-dur-Sinfonie, von Beethoven die frühlingsselige Pastorale, von Dvorak das Violinkonzert mit dem kultivierten Wolfgang *Schneiderhan,* mit Lea *Piltti*s hochragendem Sopran Lieder und Arien von Mozart und Oskar Merikanto dar. Mit R. Strauß' „Don Quichote" machte er eine aufschlußreiche Probe auf die absolut musikalischen Wirkungen dieser programmatischen Kunst (Solisten: *Loeschhorn, Boehm, Berg*). *Regers* 70. Geburtstag wurde mit den Mozart-Variationen gefeiert, von *Kodaly* die feurigen „Tänze aus Galanta" erstaufgeführt. Der Versuch, *Händels* „Agrippina"-Ouvertüre mit Tenor-Knie- und Armgeigen, doch ohne Cembalo, wiederzugeben, blieb stilistisch problematisch.

Im Eröffnungs-Konzert der neugegründeten Deutsch-Italienischen Gesellschaft Mannheim-Heidelberg führte Conz u. a. Bachs Orgelpräludium in D-dur in der koloristisch bestechenden, dramatisch gesteilten Instrumentation Respighis, Cherubinis klassizistisch formedle D-dur-Sinfonie, Rossinis im Ouvertürentypus gehaltene Sinfonie „Die Reise nach Reims", altitalienische Arien und Monteverdis „Klage der Ariadne" in Orffs Neufassung (mit Luise *Richartz* als packend vortragender Altistin) zum Erfolg. Aus der Reihe der sommerlichen Serenadenkonzerte ragte ein italienischer Abend hervor, den Nino *Sanzogno* (Venedig) leitete. Man hörte als Neuheiten Malipieros ironisierendes, betont extrem klingendes „Konzert für sieben Soloinstrumente", zu welchen selbst die kleine Trommel gehört, und Casellas „Serenata", echte Freiluftmusik von einer durchaus national fundierten Universalität des Klanges und des Geistes.

An Chorabenden waren die strichlose Wiedergabe der Bachschen Matthäuspassion und die Erstaufführung des „Reichen Tag" von Höffer durch den Bach-Verein unter Prof. Dr. *Poppen* zu rühmen. Aus den Kammermusiken sind ein Bach-Beethoven-Abend Elly *Neys,* Schuberts „Winterreise" durch Karl M. *Zwißler* und Hermann *Reutter* und ein Abend des *Wendling*-Quartetts mit Haydns C-dur-Quartett, Beethovens e-moll-Quartett aus dem Werk 59 und Schuberts Forellenquintett (mit Toni *Seelig* als eleganter Pianistin) zu nennen. *Peter Funk.*

KONSTANZ. Die *„Meersburger Musikwoche"* erhielt heuer durch die erstmalige Einfügung einer von Staats-KM Rudolf *Moralt*-Wien geleiteten und vom Kammerorchester des *Konstanzer* Grenzlandtheaters durchgeführten „Morgenfeier" ihr besonderes Gepräge. Nach dem „Concerto grosso" Nr. 5 von Händel und den „Fünf deutschen Tänzen und 7 Trios" von Schubert erfuhr die „Suite für Streichquintett opus 42" des Steiermärkers Fritz *Kappel,* ein apartes, farbenfreudiges Spielstück voll überzeugender Innerlichkeit, ihre Uraufführung. Mit demselben beachtlichen Einfühlungsvermögen hatten sich tags zuvor das Essener *Peter-Quartett* und die Konstanzer Pianistin Bertl *Wittmann,* die auch an ihrem Klavierabend ungewöhnliche Fähigkeiten offenbaren konnte, der von lebensvoller Melodik erfüllten „Miniaturen", Klavierquartett desselben Komponisten, angenommen.

Kunsterlebnisse seltener Art waren sodann die von Rudolf Moralt begleiteten Lieder- und Arien-Abende von Prof. M. *Hauschild* und des Münchener Tenoristen Rudolf *Gerlach,* die sich beide u. a. auch der empfindsamen, ernsten und heiteren Lieder Kappels mit besonderem Erfolg annahmen. Das große Ereignis der Musikwoche war aber das Auftreten der phänomenalen Geigerin Guila *Bustabo,* die durch ihr glanzvolles Spiel begeisterte. *Leopold Haupt.*

KREFELD. Dem Überblick über die erste Hälfte des Konzerwinters 1942/43 in Krefeld sei die bemerkenswerte Tatsache vorangestellt, daß sich im vierten Kriegsjahr die Notwendigkeit ergab, die Zahl der Veranstaltungen um nicht weniger als 50 Prozent zu erhöhen, so daß insgesamt statt der früheren zehn nunmehr fünfzehn städtische Aufführungen festgelegt und auch terminmäßig durchgeführt werden konnten. Neben den feststehenden klassisch-romantischen Werken be-

mühte sich der Städtische Musikdirektor Werner *Richter-Reichhelm* besonders um zeitgenössische Kompositionen. Im Eröffnungskonzert bot er Hans Pfitzners altersreife, erfindungsstarke Sinfonie C-dur. Max Trapp, dessen Schaffen seit langem in der Krefelder Stadthalle liebevoll gepflegt wird, kam mit einem Notturno, einem stimmungssatten und meisterlich durchgearbeiteten Werk zu Wort. Der 3. Abend, vorwiegend mit Chordarbietungen angefüllt, machte mit Hermann *Erdlens* männlich-würdevollem „Deutschen Helden-Requiem" bekannt. Durch kunstvollen Aufbau und koloristisch reizvollen Ausdruck zeichneten sich Werner *Trenkners* „Variationen über ein romantisches Thema" aus. Den tiefsten Eindruck dürfte Karl *Höllers* Cellokonzert hinterlassen haben, das neben reichem kontrapunktischem Können und impressionistisch eindrucksvollen Klangkombinationen Tiefe der Empfindung und der Erfindung aufweist. Prof. Ludwig *Hoelscher,* dem das Konzert gewidmet ist, erspielte sich einen triumphalen Erfolg, der Werk und Interpretation in gleicher Weise galt. Das Sinfonietta, Werk 10, Gerhart *von Westermans* ließ die Zuhörer des bedeutenden Ringens und Ernstes inne werden, womit er um Gehalt und Form auf orchestralem Gebiete bemüht ist.

Elly *Ney* umwob Schumanns Klavierkonzert mit dem Zauber fraulichen Empfindens; Siegfried *Borries* breitete die kristallene Helligkeit und unergründliche Tiefe des Mozartschen A-dur-Violinkonzertes aus; die Kroatin Branka *Musulin* erspielte sich einen großen Erfolg mit Beethovens G-dur-Konzert. Sachwalter im schönsten Sinne, ohne Pose und Verzerrung, war der junge, hochbegabte Pianist Hans *Priegnitz* mit Mozarts d-moll-Konzert.

Schreiten wir den Kreis der großen sinfonischen Gaben ab, die die meisten Konzerte beschlossen, so muß immer wieder Richter-Reichhelms tiefgründig nachschöpferische, erlebnisstarke Wiedergabe der romantischen und neuromantischen Musik anerkennend hervorgehoben werden. So erstanden in prächtiger Schau Bruckners Dritte, C. Francks d-moll-Sinfonie, Schumanns Zweite und Brahms' Vierte. In seiner nunmehr fünfjährigen Tätigkeit ist Richter-Reichhelms Gestaltungskraft und Orchesterbeherrschung beträchtlich gewachsen, so daß ihm unter den Zuhörern willige Gefolgschaft zuteil wird.

In einem Kammermusikabend stellte sich das Bochumer *Häusler*-Quartett mit Hessenberg, Mozart und Brahms (Werk 51, 1) vor und errang durch impulsiv erlebte Gestaltung und Abstimmung im Klanglichen freudige Zustimmung. Robert *Rettners* Morgenveranstaltungen im Rahmen der Städt. Konzerte vermittelten Sonaten von Beethoven, Debussy und Schumann; daneben Klaviertrios von Beethoven und Smetana, sowie Klavierquartette von Brahms und wieder Beethoven (Werk 16). Dohnanyis Streichtrio, Werk 10, in der Wiedergabe durch K. R. Rettner (Geige), A. Jopen (Viola), A. Franke (Cello) fesselten ebenso stark wie die bereits genannten Werke, in denen die sichere Pianistin Maja Rettner wertvolle Mitarbeit leistete. Zählen wir nun zu allem noch einen gehaltvollen Abend auf zwei Klavieren (W. *Voß* und H. *von Hatzbach*), ferner das Auftreten des italienischen Meisterharfenisten Magestretti, sowie zwei Veranstaltungen des „collegium musicum") mit Bach, Händel und Meistern der „ars nova" auf alten Instrumenten; überschauen wir die zahlreichen Abende in Volksbildungsgruppen der Betriebe, darunter ein Konzert des NS-Symphonie-Orchesters unter E. Kloß, der Trunks Divertimento, Liszts A-dur-Klavierkonzert mit der einheimischen Liesel Cruciger und Dvoraks „Aus der neuen Welt" darbot, so rundet sich damit das Bild einer kulturell-musikalischen Regsamkeit in einer mittleren Stadt ab.

Hermann Stoffels.

LINDAU. H. F. *Breinlinger,* der in den Bergen des Allgäus und am Bodensee beheimatete Komponist, hat sich der originellen Aufgabe unterzogen, Geißlers Buch *„Der liebe Augustin"* kammermusikalisch auszudeuten. Er nennt sein abendfüllendes Werk *„Des lieben Augustin Erlebnisse am Bodensee — sieben Kapitel für Streichquartett"*, und beschreitet damit einen neuen Weg in der organischen Verbindung von gesprochenem Wort und gespieltem Klang, die getrennt und deshalb voll zur Wirkung kommen. Breinlinger selbst las bei der Uraufführung mit gefühlswarmem Vortrag die Textauszüge und das Quartett brachte die einfallsreiche, schlichte und unproblematische Musik zum Erklingen. Die einzelnen Kapitel sind: 1. Alte Landschaft, 2. Am Ufer, 3. Der Landler, 4. An Friederike, 5. Allegretto, 6. Das Buch „Susanne", 7. Ausklang. Zwei Sätze seien besonders hervorgehoben, die trotz der Ausgeglichenheit des ganzen Werkes vielleicht Höhepunkte darstellen. Das musikalische Kapitel „Am Ufer" schildert die vom Wasser umspülte Wasserburger Kirche, an deren Orgel der liebe Augustin improvisiert. Hier ist dem Komponisten ein malerisches Bild gelungen, das er in einem sich nie erschöpfenden, tiefgründigen Hinströmen mit prächtiger Kontrapunktik bezwingend zu gestalten weiß. Der „Ausklang" verklärt das Antlitz des sterbenden Augustin in Heiterkeit und Güte. Andeutend bringt die Musik noch einmal die Themen zu all seinen Erlebnissen, deren schönstes doch Friederike war. Nur langsam fanden sich die Zuhörer zur Wirklichkeit zurück. Dann setzte stärkster Beifall ein. *Roßteuscher-Pank.*

LÖRRACH. Das heute besonders betriebsam gewordene Leben der gewerbereichen Städte am Hochrhein hat dem hier ohnehin schon lebhaften Musikbetrieb neue Impulse gegeben und ihm dabei eine gesündere und breitere Grundlage geschaffen, als dies jemals in der Musikprovinz im Südwesten der Fall war. In der Burte-Stadt Lörrach waren es zwar fast ausschließlich Gäste, die das Musikleben trugen: die Oper und das Sinfonie-Orchester von Mülhausen im Elsaß, Gäste wie Prof. Elly Ney, Prof. Kulenkampff. Im nahen *Rheinfelden* aber, wo große deutsche Künstler seit vielen Jahren ständige Gäste sind, entfaltete sich die Städtische Musikschule unter Leitung von Oskar *Bolanz* förmlich zum Mittelpunkt des Musiklebens am Hochrhein. Die Schule, die ihren Unterricht auf der Blockflöte aufbaut und 70 von Hundert ihrer Schüler zu einem Streichinstrument erzogen hat, zählt heute 250 Schüler, unter denen die jüngsten zum Teil durch die älteren unterwiesen werden. Die Schule bildete auch aus Musikfreunden und Schülern ein Orchester, das im Sommer mit Helfern vom Freiburger Städtischen Orchester unter Leitung von Bolanz erstmals ein großes Sinfoniekonzert mit klassischer Musik in Rheinfelden und Säckingen gab. Ebenso hat der Städtische Chor Rheinfelden, der sich kürzlich für Werke von Robert *Pracht*-Karlsruhe einsetzte, Gastkonzerte u. a. auch im Elsaß mit großem Erfolg gegeben. Eigene Musikschulen als Mittelpunkte des örtlichen Musiklebens und dar-

über hinaus haben aber auch inzwischen aufgebaut die Trompeterstadt *Säckingen*, die regelmäßig im Sommer Konzerte im Park um das Trompeterschloß veranstaltet, und die Waldstadt *Waldshut* mit 140 Schülern unter Leitung von Musikdirektor *Biensch*. Wie fruchtbar sich Anregungen von solchen Mittelpunkten auswirken, zeigte beispielsweise eine Hausmusikveranstaltung einer Musiklehrerin im Markgräfler Dorf *Laufen*, als dort Schüler im Rathaussaal Werke ausschließlich von Zeitgenossen wie Bresgen, Pepping, H. K. Schmidt und Weismann musizierten und beachtlichen Anklang fanden.

Edmund Huber.

LUDWIGSHAFEN. Durch ein Konzert der Nordischen Gesellschaft im Gau Westmark und den Einsatz des heute 23jährigen Komponisten Hans *Leygraf* als Deuter eines eigenen Klavierconcertinos traten die ältere und die junge schwedische Musik zum Ausklang des Ludwigshafener Musikwinters bedeutsam in den Mittelpunkt. Der Gastdirigent Sten *Axelson* stellte u. a. ein „Festspiel" des 70jährigen Hugo Alfvén vor, eine glanzvolle, gepflegt klingende Gebrauchsmusik, eine „Pastoralsuite" von Lars-Erik Larsson, die bei schöner nordischer Naturromantik der deutschen Sinfonietradition verbunden blieb, volksmelodische Lieder von Ture Rangstroem, Emil Sjörgen und Operngesänge aus Wilhelm Peterson-Bergens, des unlängst verstorbenen Meisters „Arnljot", die Ruth *Moberg* mit lichtem Sopran ausdrucksschön vermittelte, und als sinfonisches Hauptwerk des Finnen Jan Sibelius Zweite. Hans Leygraf zeigte unter Oswald *Kabasta*, der im übrigen Beethoven dirigierte, in Liszts Es-dur-Konzert hervorragend geschliffene pianistische Technik, als Komponist jedoch, wie fruchtbar auch Kompromisse zwischen romantischer und concertant - moderner Haltung im streng tonalen Raum sein können. Sein Klavierconcertino ist ein sehr geistvolles, in den knappen Ecksätzen energisches, rhythmisch und motorisch frischzügiges und motivisch trefflich gerüstetes Stück von ausgewogener Farbgebung, im langsamen Satz von unsentimentaler Lyrik.

Der deutschen Romantik gedachte GMD Karl *Friderich* mit Webers „Oberon"-Vorspiel, Schumanns a-moll-Klavierkonzert, das Else C. *Kraus* geläufig spielte, Regers Mozart-Veränderungen, Wagner-Gesängen (Albert *Seibert*), A. Bruckners dritter Sinfonie und Liszts „Faust"-Sinfonie unter Mitwirkung des noch imponierend besetzten IG.-Gesangvereins und des Frankfurter Heldentenors Albert Seibert. Dvoraks Cellokonzert zeigte mit hervorragendem Elan und leidenschaftlicher Tonbeseelung Gaspar *Cassado*. Den städtischen Konzerten ging eine ebenso erfolgreiche Reihe von Sinfonieabenden der IG.-Farbenindustrie parallel. Gastdirigent war hier neben Kabasta der Heidelberger MD Bernh. *Conz*. Er hinterließ in Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre und Brahms' erster Sinfonie den Eindruck eines großlinig disponierenden, architektonisch klaren Gestalters. Erich *Röhn* wurde als Solist des Violinkonzertes von Beethoven, von Conz mit dem Westmark-Landessinfonieorchester anpassungsgewandt begleitet, lebhaft gefeiert. Mit einem Programm von Werken Kodalys, Cäsar Francks und Jenö von Hubays verabschiedete sich Friderich von Ludwigshafen nach verdienstreicher vierjähriger Aufbauarbeit.

In den von Prof. Dr. *Poppen* geleiteten Chorkonzerten hörte man zum Karfreitag J. S. Bachs „Matthäuspassion", in den Solistenabenden u. a. *Cassado* und *Ogouse*. Chor und Orchester des *Musischen Gymnasiums* brachten, stürmisch gefeiert, neben klavierbegleiteten Chören ihres Dirigenten Kurt *Thomas* und einer Nachtmusik für Sologeigen und Orchester von Fritz von Bloh Vokal- und Instrumentalwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit beispielhafter stilistischer Einfühlung und Ausformung zu Gehör. Die Kammermusik betreute neben einem Sonderkonzert des *Stroß*-Quartetts das heimische *Stamitz*-Quartett in fortschrittlichem Geist (u. a. mit Bergers Streichquartett, Schjelderups fis-moll-Quartett und Gersters Divertimento für Violine und Bratsche). Um eine stilgerechte Bach-Pflege machte sich Organist Hans *Schönnamsgruber* mit zahlreichen Helfern in sechs Abendmusiken verdient.

Peter Funk.

MANNHEIM. K. Elmendorff verabschiedete sich mit einem Romantiker-Abend. Er dirigierte das als „Romantische Ouvertüre" bekannte „Theuerdank"-Vorspiel von Ludwig Thuille, dessen männliche Eigenkraft im Märchenzauber Thuille trotz seiner Wagner- und Weber-Nähe wieder die vollen Sympathien gewann, Schuberts C-dur-Sinfonie und mit dem wundervoll reif und bei aller technischen Brillanz poetisch vertieft spielenden ungarischen Pianisten Georg *von Vasarhelyi* Schumanns a-moll-Konzert. Dem Publikum, das sich auch hier konservativ abwartend gibt, war das ein ohrenfälliges Programm, obwohl gerade Elmendorff in Mannheim zu einem Pionier der Gegenwartsmusik wurde und die junge Kunst förderte, wo immer er konnte. Diese Linie klang noch einmal im Gastkonzert Carl *Schurichts* auf. Er bot als Neuheiten Franz Floeßners dreiteilige „Musik zu einer Komödie", kontrapunktisch geistvolle, lyrisch echte Stücke aus dem ewigen Karneval des Lebens, und Pizzinis „Al Piemonte", eine sinfonische Dichtung, die von der farbigen Landschaftsimpression aus den Alpen über gestrig moderne Tonalitätsfreiheit zur sinnenhaft deutlichen Programmatik („Fiatwerke bei Turin") vorstößt, dann aber aus einer dem Verismo nahen Melodik eine neue Volkstümlichkeit anstrebt.

Eugen *Bodart* widmete sich in den Akademien vorerst dem klassisch - romantischen Erbe mit Beethovens zweiter Sinfonie, Cherubinis dramatisch-pathetischer „Medea"-Ouvertüre, Teilen aus Pfitzners Musik zur „Rose vom Liebesgarten", Regers Mozart-Variationen, Dvoraks G-dur-Sinfonie und Liszts in allem Bildhaften mit einer rühmlichen Plastik erschlossenen „Mazeppa". Er erwies sich in diesen Werken als stilerfahrener, sorgsam deutender Künstler, in Chopins Klavierkonzert mit der überlegen nuancierenden Branca *Musulin* und in Dvoraks Violinkonzert mit dem virtuosen Georg *Kulenkampff* als gediegener Orchesterbegleiter. Die *Sibelius*-Pflege wurde mit einer eindrucksvollen Wiedergabe der (im langsamen Satz wesentlich gekürzten) ersten Sinfonie fortgesetzt.

Des Finnen traumweite, nordisch - melancholische Legende „Der Schwan von Tuonela" fand lebhaftes Verständnis in einem von *Bodart* geleiteten Konzert der DAF, die hier noch Haydns „Londoner" D-dur-Sinfonie, Strauß' „Don Juan" und Loewe-Balladen, von Hans *Wocke* mit ebenem Ton gesungen, in Pfitzners Instrumentation hörte. *Wüst* dirigierte in der Reihe der gutbesuchten DAF-Konzerte einen Beethoven-Abend, *Weisbach* die „Eroica" und als Gesellschaftsmusik großen Stiles die D-dur-Serenade von Mozart,

Ellinger Beethovens vierte Sinfonie, Schillings' „Oedipus"-Prolog, ein Stück empfindungsgroßer Musik auch ohne jeden antikisierenden Schicksalsgedanken, und mit dem feinnervig geigenden Cellisten Adolf *Steiner* das Dvorak-Konzert. In den Kammermusiken hörte die NSG „Kraft durch Freude" das *Schneiderhan*-Quartett mit klassischem Adel in einem Mozart-Schubert-Dvorak-Programm, Cassado in einer Werkfolge, die von Händel über Beethoven und Weber zu spanischen Volkliedern und Tänzen (Joaquin, Nin y Castellano) und zu einer Duo-Fantasie des klavierbegleitenden Karl *Hammer* kam, endlich das *Witzenbacher*-Trio, das sich neben dem Dumky-Trio von Dvorak einmal des F-dur-Trio von Pfitzner annahm.

Drei der hier noch zu würdigenden städtischen Konzerte dirigierte Eugen *Bodart,* eines Werner *Ellinger.* Hans *Stiebers* zeichnerisch strichfeine, variationsfrohe und auch im Musikantischen substanzhaltige „Sinfonische Aphorismen", *Bodarts* spritzig-witziges Capriccio zur Oper „Heimlicher Walzer" (Uraufführung), Gerhart *v. Westermans* einsätzig zusammengefaßte, auf dichte Kontrapunktik verzichtende und unproblematisch klangsinnige Sinfonietta, Marcel *Poots* Impromptu-Rondo, das den Flamen bei aller kompakten Bläserrhythmik aus modernem Tanzgeist doch als Synthetiker von romantischer Melodie und neuer Form zeigt, *Martuccis* stimmungsweiches Notturno, Pino *Donatis* impressionistisch getupfte „Ländliche Aquarelle", Ennio *Porrinos* sinfonische Dichtung „Sardinien", die von der romanischen Nachromantik ausgeht und das Raffinement der Strawinsky-Zeit durchmißt, Theodor *Blumers* farbsicher gefaßtes heiteres Spiel und *Busonis* phantasievolle Pastellimpression „Berceuse élégiaque" fanden besondere Beachtung. Von alten und älteren Meistern waren Haydn mit dem Cembalokonzert G-dur (Renate *Noll),* mit Cadenzen von Wolfgang Fortner versehen, Weber mit dem unterhaltsamen, bratschen-virtuosen Andante und ungarischen Rondo *(Wallenstein),* Wetz mit der tragischen Kleist-Ouvertüre, Sibelius mit dem von *Thomann* gegeigten Violinkonzert und Smetana mit dem altböhmisch-mythischen „Vysehrad" in Erstaufführungen vertreten. Kammermusiken bestritten Gerhard *Hüsch,* Siegfried *Schultze,* Thora *Hauck* und Johannes *Willy,* die Wolfs Italienisches Liederbuch im Wechselgesang sehr sinnvoll gestalteten, Emmi *Leisner,* das *Rom*-Quartett, das mit Donizettis D-dur-Quartett einen besonderen Erfolg hoher Stilkultur errang, Mitglieder der Berliner Philharmonie und heimische Künstler, die sich für die selten zu hörenden Sextette von Joh. Brahms und Dvorak einsetzten.

Die Hochschule brachte mit ihren Konzerten unter Chlodwig *Rasberger* dem Mannheimer Musikleben dankenswerte Anregungen. Von alten Meistern bot sie u. a. Karl Phil. Em. Bachs Konzert für Hammerflügel und Cembalo in Es-dur *(Hofmann-Schultze)* und Mozarts letztes Divertimento in D-dur in einer concertanten Neubearbeitung für Solovioline *(Baltz)* und Orchester von Rasberger, Dittersdorfs Harfenkonzert *(Stegmann),* Händels Oboenkonzert in Es-dur *(Landeck)* und altitalienische Arien *(Salvati).* Die moderne Musik vertraten Respighi mit dem geistig weitgespannten, farbig und dramatisch belebten Boticelli-Triptychon, Höller mit seinem Cembalokonzert d-moll, das in knapper, bachisch-barocker Form harmonisch-neuzeitlich konzertiert *(Hofmann),* Haas mit dem Bagatellen-Kränzlein *(Landeck-Steinkrüger),* W. Jentsch mit einem frühen Bläser-Klavier-Septett von nordisch schöner Thematik und figurativ reizvollen Veränderungen, Furtwänglers D-dur-Sonate *(Baltz-Laugs),* Wolf-Ferraris Kammersinfonie B-dur (Klaviersolist: *Steinkrüger),* Kornauths Kammermusik f-moll, Malipieros konzessionslose, oft nur als Ironie zu verstehende „Ricercari", vor allem aber die Uraufführung des Klavierquartettes von Petersen. Dieses geistig gewichtige Werk, das der Komponist mit Karl *von Baltz,* Chlodwig *Rasberger* und Otto *Bogner* aus der Taufe hob, lehnt, nicht mehr von der Dreiklangsthematik ausgehend, alles rein Spielerische der Musik ab, erhebt den Kontrapunkt zum entscheidenden Träger alles Konstruktiven, doch auch alles Gedanklichen, schließt aber bei aller Freiheit der Tonalität eine Bindung mit der Spätromantik in der Klanghaltung nicht aus. Das dreisätzige, in keinem Zuge alltägliche Werk eines außerordentlichen Könners führt aus einem heldisch-pathetischen Eingangsallegro, das von der Hochstimmung einer Lebensschau getragen wird, über einen phantasieerfüllten, klangaparten Scherzosatz zum abschließenden Adagio, das alle Lebensmächte aus letzter Vergeistigung begreift und in metaphysische Bezirke ausmündet. *Peter Funk.*

MÜNCHEN. Dank der Initiative des Kulturamts hat München auch während der Sommerwochen eine stattliche Reihe wertvoller und interessanter Veranstaltungen erlebt. Besondere Wichtigkeit kam dabei der dritten *Süddeutschen Tonkünstlerwoche* zu, die heuer unter dem Titel „Münchner Musiktage 1943" vier Abende zur Förderung des musikalischen Schaffens der Gegenwart brachte. Fünfzehn Komponisten aus allen Gauen Süddeutschlands kamen zu Wort. Die gebotene Werkauswahl vermittelte im ganzen einen günstigen Eindruck von dem ernsten, auf Aussage des Wesentlichen gerichteten Schaffensimpuls der süddeutschen Künstler. Eine bemerkenswerte Stufe erreichten in diesem Sinne die Werke des zweiten Orchesterkonzerts: hier fiel das c-moll-Violinkonzert von Richard *Mors* als eine zwar letztlich in der Ausdruckswelt von Brahms und Pfitzner beheimatete, aber dennoch sehr eigenständige, mit meisterlichem Können geformte Schöpfung von reichem Gedanken- und Empfindungsgehalt (ausgezeichnet vorgetragen von Rudolf Schöne) bedeutsam auf neben Philipp *Mohlers* kerniger, energievoller Symphonischer Phantasie op. 20 und neben der edel erfundenen und beseelten Triptychon-Kantate für eine Frauenstimme (Paula Rock) und Orchester.

An weiteren Orchesterwerken gab es zu hören: eine farbige, wirksame, aber ganz in den Bahnen von Richard Strauß sich bewegende Sinfonietta von Karl *Auderith,* ein romantizistisches, improvisatorisch gehaltenes Adagio und Rondo für Klavier, Orchester und obligate Klarinette von Josef *Suder,* die trotz kräftigen heroischen Aufklangs etwas matt sich entwickelnde Tragische Ouvertüre „Der Tod des Empedokles" von Hugo *Hermann* und die mit noblem Können und mit Phantasie geformten „Variationen über ein elegisches Thema" von Ernst Ludwig *Uray.* Streben nach klarer, reiner Deklamationslinie verrieten die „Lieder der Zeit" von Artur *Kanetscheider* (gesungen von Josef Knapp), ein noch sichereres Wissen aber um die Bedingungen des begleitenden Orchestersatzes neben einem besonderen Geschick in der sehr wirkungsvollen Führung der Sing-

stimme zeigten die Sopranlieder des Grazers Hannes *Kügerl*, denen Maria v. Bartsch eine hervorragend schöne Wiedergabe bereitete. Beide Orchesterkonzerte (durchgeführt von den Philharmonikern) standen unter der belebenden Leitung Adolf *Mennerichs*. Bekannte Münchner Künstler setzten sich in den beiden Lieder- und Kammermusikabenden für das neue Schaffen ein: hier war die Kammermusik besonders eindrucksvoll vertreten mit Hans *Sachsses* gewichtigem c-moll-Streichquartett, mit Karl *Krafts* beschwingtem Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott, mit Philippine *Schicks* klar ausgeformter Cellosonate und mit Emil *Köhlers* in Einzelheiten reizvollem Bläserquintett. Von den Liedergaben fesselten nachhaltig die ideenreichen Gesänge aus Weinhebers „Kalendarium" von Robert *Ernst*, die fein und nobel gebildeten Lieder August *Pfeifers* und der in Erfindung und Gestaltung reizvolle Liederkreis von *Kocher-Klein* (nach Gedichten von H. R. Ehrler) neben den nicht gleicherweise überzeugenden, obwohl z. T. auch wirkungssicheren Lyrika von R. Eisenmann, W. v. Forster und Hans Schröck.

Starken Anklang fanden in diesen Wochen daneben vor allem auch einige Philharmoniker-Konzerte mit Gastdirigenten: hier begegneten wir Eugen *Papsts* vornehmer, geistvoller Interpretationskunst, die sich neu an einem Mozartschen Divertimento und an der Pastorale bewährte, ferner der reifen, abgeklärten Dirigierkunst Carl *Schurichts* und dem drängenden, aber von edler geistiger Energie schon gebändigtem musikantischem Temperament Joseph *Keilberths*. Bedeutende Solisten wie Ludwig Hölscher (Haydn-Konzert) und Max Strub (Violinkonzert von Pfitzner) erhöhten noch Wert und Anziehungskraft dieser Abende. Dankbar war man auch für das Gastspiel des kroatischen Dirigenten Lovro *v. Matacic*: in ihm lernte man einen Vollblutmusiker und überlegenen Orchesterführer kennen, der neben Bruckners 3. Sinfonie zwei Werke kroatischer Künstler zu Gehör brachte: zuerst eine beachtliche Sinfonie für Streichorchester von Boris *Papandopulo*, ein durch beispielhafte Prägnanz der Thematik, gehaltvolle Durchführungen, Stimmungskraft und feine Klanggestaltung gleicherweise ausgezeichnetes Werk, das stilistisch bei durchaus national-kroatischer „Gefühlshaltung" die starke, aber glücklich seinem Wesen amalgamierte Beeinflussung des Komponisten durch viele Elemente der europäischen, insbesondere der deutschen Musik zeigt; stärker noch im Nationalen verwurzelt erschien die bunte, leuchtende, lebhafte Ballettsuite „Das Lebzelterherz" von Kresimir *Baranovic*. Mit Orchesterliedern von Richard Strauß half die außergewöhnlich begabte junge kroatische Mezzosopranistin Georgine v. Milinkovic (Bayer. Staatsoper) dieses Konzert noch verschönen.

Auch unter ihren „Stammdirigenten" Oswald *Kabasta* und Adolf *Mennerich* holten sich die Philharmoniker neue Erfolge. Sehr eindrucksvoll war ein Brucknerabend unter Kabasta, der neben der Vierten Sinfonie nach langer Zeit wieder einmal das Tedeum (Chor der Hauptstadt der Bewegung) brachte, ein Gewinn auch ein Beethovenabend unter Mennerich, der in Elly Neys Wiedergabe des Es-dur-Konzerts gipfelte, erquickend war eine Mozart-Serenade unter Carl *Ehrenbergs* eindringlicher Stabführung.

Von den übrigen Veranstaltungen seien noch genannt die stimmungsfeinen Kammermusikstunden mit klassischer Musik in der Ahnengalerie der Residenz, ein köstlicher Madrigal- und Motetten-Abend des Bachvereins-Chores unter Konrad *Lechners* Leitung (mit Werken von Schütz, Leonhard Lechner u. a.) sowie die reizvollen Bläser-Serenaden im Königshof (Leitung: Friedrich *Rein*), die neben manchem selten gehörten klassischen Bläserwerk auch Zeitgenössisches vermittelten: Quintette von Heinrich Kaspar *Schmid* und Joseph *Meßner*. *Anton Würz.*

RIGA. Der Neubau des Musikwesens in den besetzten Ostgebieten konnte in der Spielzeit 1942/43 durch Maßnahmen der deutschen Verwaltung tatkräftig begonnen werden, insbesondere in den Städten des Reichskommissariates Ostland. In *Riga* als der Stadt, die von jeher durch die deutsche Musik reichste Impulse empfing, erhielt das Konzertleben einen außerordentlichen Auftrieb durch Einrichtung eines Zyklus von 10 Sinfoniekonzerten im Opernhaus, deren Veranstalter und Protektor der Reichskommissar für das Ostland war. Die künstlerische Oberleitung hatte der Dirigent Hanns Udo Müller, Kapellmeister an der Volksoper Berlin, der fünf Abende leitete. Mit dieser jungen, energischen Musikerpersönlichkeit war eine Kraft gewonnen worden, die die Fähigkeit besitzt, den deutschen Kultureinfluß planvoll auf dem Sektor der Musikpflege zu stärken. Seine straffe, temperamentvolle Gestaltungsweise fand sofort bei den lettischen Musikern und dem Publikum die gewünschte Resonanz und wurde auch durch die Presseurteile in vollem Umfang anerkannt. Hanns Udo *Müller* hat wesentliche Werke der deutschen Klassik und Nachklassik, darunter Schöpfungen von Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, aufgeführt und sich darüber hinaus nicht nur der einheimischen Komponisten, sondern auch führender deutscher Tonsetzer unserer Zeit wie Strauß, Trapp, Höller angenommen. Neben ihm wirkten als Gastdirigenten Künstler wie Hermann *Abendroth*, Dr. Hellmuth *Thierfelder* und Erich *Orthmann*, ferner bekannte lettische Stableiter. Deutsche und einheimische Künstler von Ruf teilten sich in die Bestreitung der solistischen Aufgaben. Die überaus beifällige Aufnahme der Rigaer Sinfoniereihe machte mehrfach Wiederholungen notwendig; außerdem traten die deutschen Gastsolisten regelmäßig in Anschlußkonzerten der „Großen Gilde" Riga hervor.

Hanns Udo Müller hat auch mit zwingender Wirkung eine glanzvolle Neuinszenierung des *„Lohengrin"* von Wagner an der Oper geleitet, eine Aufführung, die seitdem mit größtem Erfolg im Spielplan geblieben ist. Auch in der kommenden Spielzeit wird Hanns Udo Müller seine Tätigkeit als künstlerischer Leiter der zu einer ständigen Einrichtung gewordenen 10 Sinfoniekonzerte fortsetzen. *R. Sachse.*

TILSIT. Das Grenzlandtheater brachte unter der musikalischen Leitung des Städtischen MD *Arno Hufeld* mit größtenteils neu verpflichteten begabten jungen Kräften entsprechende Aufführungen von Mozarts „Figaros Hochzeit", Verdis „Maskenball" und Rossinis „Barbier von Sevilla" heraus und gab dem musikdramatischen Schaffen der Gegenwart Raum durch die Werke „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze, „Tanz der Spröden" von Carl Orff und „Gondoliere des Dogen" von E. von Reznicek.

Das Konzertleben erhielt durch die Neugründung einer Konzertgemeinde (Träger: Stadt Tilsit und NSG „Kraft durch Freude") neuen Antrieb

und eine gewisse Einheitlichkeit. In den 6 Symphoniekonzerten des Städtischen Orchesters unter Arno *Hufeld* hörten wir u. a. Beethovens 2., 3., 5., 7. Symphonie, Haydns Abschieds-, Mozarts g-moll-, Schuberts C-dur- (7.) und h-moll-Symphonie und kleinere Werke von Hans Pfitzner, Fr. Klose, E. Wolf-Ferrari und G. von Westerman. Solisten waren u. a. Prof. Carl Freund (Violine), Max Zimolong (Horn), Herm. Windeler (Fagott). Die Meisterkonzerte vermittelten Abende mit Prof. Winfried Wolf (Klav.), Prof. Ferens, von Albert und Heinz Stanske (Violine), Prof. Popoff (Violoncello), dem Zepparoni-Quartett und den Einheimischen Arno Hufeld und Else Becker-Stoller (auf zwei Klavieren).

An Choraufführungen brachte der Chor der Musikgemeinde, verstärkt durch Königsberger Chorkräfte, unter dem Könіgberger Domkantor Herbert *Wilhelmi* G. Fr. Händels „Der Feldherr" (Solisten: Irma Siedler-Reuter und Prof. Dr. Roß, Doris Klugkist und A. F. Buschmann) und die dann begründete Chorarbeitsgemeinschaft Musikgemeinde und Sängerverein Tilsit unter Studienrat Dr. Werner *Schwarz* Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit". Außer anderen musikalischen Veranstaltungen (Orchesterkonzerte für die Betriebe und die Hitlerjugend, Hausmusikabende, Kirchenkonzerte usw.) wären noch die der Musikschule des deutschen Volksbildungswerkes unter Leitung von Dr. Werner Schwarz zu nennen: je eine musikalische Morgenveranstaltung zum 175. Todestag G. Ph. Telemanns und zum 60. Todestag Richard Wagners und eine 3 Abende umfassende Vortragsreihe über Richard Wagners Leben und seine Bedeutung als Musikdramatiker und Kulturpolitiker. *Werner Schwarz.*

TROPPAU. Den Höhepunkt der musikalischen Veranstaltungen der Kunstwochen bildete die glanzvolle Aufführung des Requiems von Verdi durch den Troppauer Städtischen Chor, den Volkschor und das Theaterorchester unter Leitung Dr. Viktor *Werbers.* In einem Städtischen Sinfoniekonzert kam unter Leitung des Opernchefs Otto *Friedrich* das melodiöse Divertimento Werk 20 von Wolf-Ferrari zur Aufführung. Die Kammermusik war durch das Leipziger Gewandhausquartett vertreten, das seine edle und reife Kunst in Streichquartetten von Brahms, Beethoven und Mozart offenbarte. Das Stadttheater steuerte eine gediegene Aufführung von Bizets „Carmen" bei. Museumsdirektor Dr. E. W. Braun sprach über das Österreichische Barocktheater, zwei andere wertvolle Vorträge behandelten das Thema „150 Jahre Troppauer Theater; sie fanden eine wertvolle Ergänzung in der sehenswerten Theater- und Musikausstellung im Reichsgaumuseum. Diese enthält zunächst eine Sammlung alter Theaterzettel von 1790 an, aus der man entnehmen kann, daß so manche spätere Theater- und Filmgrößen in Troppau ihre Laufbahn begonnen haben. Von besonderem Wert sind die Erinnerungen an die Besuche Beethovens, Dittersdorfs, Liszts und Johann Strauß Vaters in Troppau. An Franz Schuberts schlesische Abstammung mahnen außer dem Stammbaum auch die Bilder der Geburtshäuser seiner Eltern.

Karl Brachtel.

WEIMAR. In den Konzerten (Leitung GMD Paul *Sixt*) trat Sigfrid Walther *Müllers* gediegene, auf klassischer Basis (Beethoven) aufgebaute 2. Sinfonie (besonders fein das Scherzo) in der Wirkung hinter Theodor *Bergers* „Legende vom Prinzen Eugen", einer genialen artistischen Spielerei, zurück. Der Operettenmeister *Künneke* zeigte in seinen „Flegeljahren" (Jean Paul), daß er auch ein tüchtiger Kontrapunktiker ist. Sonst Bach, Haydn, Beethoven, Brahms. *Frieda Kwast-Hodapp* spielte Brahms' d-moll-Konzert und zwar mit erstaunlicher jugendlicher Kraft. Den Koloß des Reger-Konzertes, das sie einst aus der Taufe gehoben hat, meisterte wahrhaft genial der immer mehr zu einem Pianisten allerersten Ranges heranwachsende Dresdener Karl *Weiß* (Lehrer an unserer Musikhochschule als Nachfolger von Hoehn), der auch u. a. mit unserm Violoncello-Meister Walter *Schulz* einen Sonatenabend (Brahms, Reger, Schumann, Strauß) gab. Siegfried *Schultze* erregte besondere Bewunderung durch seinen Vortrag von Regers Telemann-Variationen, die er vollendet gestaltete. Gedacht sei weiter eines Reger-Abends in der Hochschule, in dem Erhard *Mauersberger*-Eisenach dem Großen machtvoll an der Orgel huldigte und Robert *Reitz* mit Regers Kölner Meisterschüler Karl *Hasse* die schwerflüssige, aber auch schwerwiegende Violinsonate op. 122 vortrug. Über Regers Lebenswerk, namentlich auch über das Klavierkonzert, hatte an einem Vorabend Prof. Hasse tiefsinnig und eindringlich gesprochen, und *Frieda Cramer,* die Violinvirtuosin an der Hochschule, hatte mit strahlender Technik und starker Einfühlung Reger gespielt. Stürmisch gefeiert wurde wieder *Elly Ney,* ebenso wie die ihr weltenferne Gesangsvirtuosin *Erna Sack,* die gewiß ein Phänomen, aber doch wohl nicht, wie die Propaganda schrieb, die deutsche Nachtigall ist. Auch beglückte nicht so, wie erwartet, das vor einigen Jahren neuentdeckte Schumann-Violinkonzert, obwohl es Siegfried *Borries,* also ein Berufener, vortrug. So Schönes es im einzelnen, besonders im langsamen Satz, enthält, als Ganzes ist es doch *kein großer* Schumann. Neben den Konzerten von Beethoven und Brahms kann es nicht entfernt bestehen. Um so beglückender war der Eindruck von Schumanns „Musik zu Szenen aus Goethes Faust", die man leider nur noch ganz selten zu hören bekommt, und die doch, bei allen ihren Schwächen, die schönste aller Faust-Musiken ist. Chordirektor Gregor *Eichhorn* brachte sie — nachdem er im Frühjahr schon Händels Pastorale „Acis und Galathea" mit Erfolg aufgeführt hatte, — zu Beginn des neuen Spieljahres heraus und erzielte im Bunde mit vortrefflichen Solisten und einem gut geschulten Chor starke Eindrücke. Namentlich der 3. Teil („Fausts Verklärung") enthält, den Schlußchor vielleicht ausgenommen, wahrhaft begnadete Eingebungen, Herrliches aber auch z. B. die Szene im Dom, die der vier grauen Weiber und Fausts Tod (obwohl sie aus Schumanns letzter Zeit stammen!). *Konrad Huschke.*

WIEN. Den Reigen der Solistenabende eröffnete Franz *Bruckbauer* mit drei Geigenkonzerten von Bach, Beethoven und Brahms, die er in voller Stilreinheit und Vollendung, dabei durchaus persönlich gestaltete; das begleitende Orchester unter G. Jochums Leitung war ihm anschmiegsame Stütze. — Adolf *Vogel* von der Staatsoper brachte, mit Karl Pilß am Flügel, Balladen von Loewe, Schumann und Pfitzner in bewundernswerter Durchgeistigung der Auffassung und des seiner Stimme eigenen volltönenden Wohlklangs. — Das Jaro *Schmied-Quartett,* bestehend aus dem Konzertmeister der Städtischen Oper an der 1. Geige, ferner Jan Bruna, Ernst Kriß und Franz Kopecny, erfüllt im Zusammenspiel die höchsten Ansprüche; mit Kammermusik von Haydn, Mo-

zart und Smetana (in dessen Klarinettenquintett Willy Krause als gleich hoch qualifizierter Partner auf der Klarinette hinzutrat) gaben sie Proben von der erreichten hohen Stufe stilreinen Vierspieles.

Ein deutsch-kroatisches Konzert, ausgeführt vom Stadtorchester der Wiener Sinfoniker und geleitet durch Lovro von Matacic, vermittelte zwei Werke kroatischer Komponisten: die 3-sätzige Sinfonietta für Streichorchester von Boris Papandopulo, die in ihren Stimmungen aus dem kroatischen Volkstum schöpft und sie künstlerisch äußerst wirksam verklärt, und 2 Sätzen aus einer Ballettsuite von Kresimir Baranovic (Kroatische Kirchweih und Solotanz) gleichfalls aufs höchste stilisiert und voll von melodischen und rhythmischen Einfällen impressionistischer Bildhaftigkeit.

Victor Junk.

Die Schallplatte

Die Matthäus-Passion und die heutige Bachpflege.

Zur Gesamtaufnahme des Werkes bei Electrola.

Von Rudolf Sonner, Berlin.

Als Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1750 zu Leipzig seine Augen für immer schloß, schien das gigantische Lebenswerk dieses Titanen der Musik vergessen. Wir dürfen dabei nicht übersehen, daß Bach zu seiner Zeit so gut wie unbekannt war. Im musikalischen Leben jener Zeit dominierten Telemann und Händel. Hinzu kommt noch, daß mit Bachs Tod ein radikaler Stilumbruch zusammenfiel. Die Epoche der großen Kontrapunktie wird abgelöst vom Zeitalter der Empfindsamkeit. Und doch — Bach war nicht tot. Für jedes echte und wahre Kunstwerk kommt die Zeit seiner Offenbarung. Wenn auch die ersten Drucke seiner Werke erst nach 1800 erschienen und auch erst um diese Zeit eine Würdigung seiner Kunst und seines Schaffens (Forkel, Rochlitz) einsetzte, so gab es doch, wenn auch nur auf ganz wenige beschränkt, das, was man die geheime Bachpflege nennen kann.

Das Erbe Bachs wurde weitergetragen von seinem Schüler Kirnberger. Von hier führt dann über Karl Fasch, den Begründer der Berliner Singakademie, ein direkter Weg zu Karl Friedrich Zelter und damit zu jener die Romantische Bachrenaissance einleitenden öffentlichen Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829. Diese Aufführung ist aber ohne die geheime Bachpflege und die künstlerischen Vorarbeiten von Fasch und Zelter, die eben die letzten Voraussetzungen dafür schufen, undenkbar. Die Legende, als wäre der Jude Mendelssohn der Entdecker Bachs für seine Zeit und überhaupt gewesen, wird durch diese historischen Tatsachen widerlegt.

„Der ersten Aufführung am 11. März 1829 folgten zwei weitere an Bachs Geburtstag am 21. März und am Karfreitag, den 17. April; letztere leitete Zelter selbst, ebenso die Aufführungen am Sonntag Palmarum 1830, 1831 und 1832, nachdem die Singakademie beschlossen hatte, die Matthäus-Passion jedes Jahr aufzuführen. Für den Juden Mendelssohn war Bach lediglich ein Mittel der Selbstdarstellung gewesen. Mit ihm und unter dem weiteren Einfluß seiner Rassegenossen nimmt die Vergötzung des Interpreten im Deutschen Musikleben seinen Anfang. Nicht mehr das Was ist maßgebend, sondern das Wie. Der schöpferische Komponist wird auf Kosten des nachschaffenden und nachgestaltenden Musikers in den Hintergrund abgedrängt. Diese Verlagerung ist unserem Musikleben bis in unsere Tage haften geblieben. Das führte notwendigerweise zu einer völligen Fälschung des Bachbildes. Da die virtuose Gipfelleistung im Vordergrund steht und damit auch das rein instrumentale Musizieren, wird der Hörer passiv, staunend hingegeben an einen erlebnismäßigen Stimmungsgenuß. Im Vordergrund steht der akustische Reiz. Die Musik als solche wird dem Leben entzogen, sie wird entwurzelt und damit heimatlos. Parallel damit geht die inhaltliche Entleerung der Musik überhaupt. Der Podiumskünstler sieht vor sich lediglich nur artistische Aufgaben ohne ethische Verpflichtung. Er isoliert sich in einer eitlen ästhetischen Welt. Die Atmosphäre des Konzertsaales wird bestimmt von einer alltagsfernen Feierlichkeit abseits jeglicher Gemeinschaft. Wenn noch Werke von Bach gespielt werden so nur noch die instrumentalen. Man entdeckte den artistischen Bach.

Von solchen fragwürdigen Zeitströmungen blieb auch die Bachgesellschaft nicht ganz unberührt. Unbestritten ist ihr Verdienst um die Schaffung der Gesamtausgabe der Bachschen Schöpfungen. 1903 trat an ihre Stelle die in Leipzig gegründete Neue Bachgesellschaft. Mit zunehmendem Erfolg ist diese Vereinigung für die Verbreitung der Bachschen Werke tätig gewesen durch Veranstaltung von zahlreichen Bachfesten und durch die Herausgabe Bachscher Kompositionen für den praktischen Gebrauch.

Als dann kurz vor dem ersten Weltkrieg ein neuer Realismus und eine bewußte Zukehr zum Leben einsetzte, bleibt das nicht ohne Einfluß auf die Bachpflege. Und als dann nach dieser tragischen Erschütterung und durch das Kriegserlebnis die Suche nach einer neuen Gemeinschaft lebendig wird, erfährt auch das Verhältnis zu Bach einen grundlegenden Wandel durch das neue Singen, durch das Chorerlebnis der Jugend. Der Leitsatz der Intellektuellen: „L'art pour l'art" verliert seine Gültigkeit. Er ist leer geworden, ist ausgebrannt. Die wissenschaftsfeindliche, geschichtsfremde und ethoslose Betrachtungsweise, die noch dem Impressionismus zum Teil eigen war weicht einer Hinwendung zur willensmäßigen Erfassung des Sinngehaltes der Kunst. Bach und sein Werk werden nicht mehr lediglich als eigenartiger Reiz hingenommen, sondern in ihrem objektiven Sinn, in der Wirklichkeit ihres Daseins, als Unterbau der Gegenwart. Das Erleben wird zum Erkennen.

Es ist interessant, zu verfolgen wie über die Anschauungen von Spitta, Riemann, Ambros, Schweitzer, Wolfrum, Halm, Reger, Straube, Graeser usw. das Bachbild sich ändert. Die anfängliche symbolische Flucht ins 18. Jahrhundert verliert sich allmählich und wandelt sich zu einer wirklichen Begegnung mit Bach und der Gegenwart.

Der bis dahin fremde Klanghorizont der Musik wird erweitert und der historischen Wirklichkeit

angenähert: einmal durch die Wiederverwendung alter vergessener Musikinstrumente, andererseits durch Unterordnung der Klangfarbe unter die tektonische Bedeutsamkeit der Stimmführung, d. h. die Polyphonie wird durch Rückgewinnung des barocken Spaltklanges hörbar gemacht.

Während man in Deutschland so dem wirklichen Bach allmählich immer näherrückte, blieb die französische Bachinterpretation in einem katholisierenden Fahrwasser hängen. Dort war Bach der protestant par erreur. Der geschichtsfeindliche internationale Liberalismus verschleiert zwar bei uns auch noch lange das wirkliche Bachbild und nur sehr langsam hat man begriffen, daß das Werk Johann Sebastian Bachs *überkonfessionell* ist. Die Anordnung des Führers, daß an geschichtlich bedeutenden wertvollen Kunstwerken keine Veränderungen, insbesondere keine Umtextierungen vorgenommen werden dürfen, belehrte auch jene, die sich gegen Aufführungen Bachs Werke wegen ihrer religiösen Texte stellten. Wesenlos ist für uns auch der Aufführungs*ort* geworden. Die einen zeterten gegen die Aufführungen Bachs im Konzertsaal, die anderen wollten ihn nicht in der Kirche. *Aber darum geht es gar nicht, sondern immer nur um eine würdige und künstlerisch einwandfreie Aufführung.*

Wenn nun die Electrola-Gesellschaft, Berlin, die ganze Matthäus-Passion auf Schallplatten herausgebracht hat, so ist das aus vielen Gründen tatsächlich eine kulturelle Tat. Wir haben dieses Werk, das uns hier in einer einmaligen Besetzung vorliegt und das bisher uns *einmal* im Jahr vielleicht hörbar gemacht werden konnte, *jederzeit* aufrufbar in unserem Plattenschrank. Die Sorgfalt, die auf die Aufnahmen verwandt wurde, schuf uns eine Realisierbarkeit des Klanges, die dank der Besetzung von Orchester, Chören und Solisten keinerlei Wünsche offen lassen.

Der Thomaner-Chor, der auf eine ruhmreiche Vergangenheit von 700 Jahren zurückblicken kann, gibt den großen Chornummern der Matthäus-Passion das dramatische Gepräge. Abweichend von der landläufigen Aufführungspraxis wird hier auf die Mitwirkung von Frauenstimmen verzichtet und nur Knaben- und Männerstimmen — wie zu Bachs Zeiten — kommen zum Einsatz Für den Dirigenten und Chorleiter Günther *Ramin* handelt es sich dabei nicht um ein artistisches Experiment, sondern dahinter steckt der entschiedene Wille, das Bachsche Klangbild so wiederzugeben, daß es nicht nur wieder lebendig, sondern auch stilistisch einwandfrei ist. Zusammen mit seinem Lehrer Straube hat Günther Ramin nicht nur wegweisende Deutungen für die vorbachischen Orgelmeister gefunden, sondern hat gerade mit der stilgerechten Pflege Bachs auch zur Erkenntnis des wahren Bachbildes beigetragen Er befreite diese Musik von der Leidenschaft der neuromantischen Zeit, deren sinnlich — weiche Klangfarben — nur einer expressiven Tongebung zugänglich waren. In dieser Objektivierung der Stimmen geht von den Chorälen ein eigenartiger Zauber aus; aber auch die großen Chöre des Eingangs und des Schlusses der Matthäus-Passion, die dramatischen Akzente der Zwischenrufe und Stellen wie „Laß ihn kreuzigen“ oder „Barrabam“ sind von unerhörter Durchschlagskraft.

Dem Thomaner-Chor ist das Leipziger Gewandhausorchester ein idealer Musizierpartner. Die konzertierenden Instrumente (Flöte, Oboe, Violine usw.) bereichern die Klangmittel und sind mit hervorragenden Künstlern besetzt. So wird das Orchester wie auch der Chor zum Ausdrucksmittel subjektiver Regungen, wobei man allerdings darauf hinweisen muß, daß dies nie im Sinne des „Affekts“ geschieht wie etwa in der Oper.

„Über Bachs Matthäische Passion ist entweder Grenzenloses und Unerschöpfliches zu sagen oder garnichts. „Bach ist kein Bach, sondern ein Meer“ sagte einmal Beethoven wortspielend, und er hat Recht! Kein Mensch hat den Ausdruck dieser Rezitative übertroffen. Ob Christus seine Jünger mit mildernstem Tadel frägt: „Was bekümmert euch dieses Weib“, ob er im Gefühl des nahenden Ungeheuren den Freunden trauervoll sagt: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“ und teilnahmebedürftig bittet: „Bleibt hier und wachet bei mir“, ob er dringend betet: „Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir“ und dann in himmlischer Ergebung beifügt: „Doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst“, ob Judas seine ganze verzweifelte Verwirrung und hoffnungslose Angst in den wenigen Worten: „Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe“ erschütternd ausbricht, — alles ist Leben, Charakter, Wahrheit und hat Bedeutung... Das ganze Oratorium durch gewöhnt man sich, so oft Christus das Wort nimmt, seine Rede von leisen gezogenen Geigenklängen, einem phosphoreszierenden Heiligenschein, begleitet zu hören; bei dem „Eli“ bleiben plötzlich diese Klänge aus, es ist Nacht! Welch ein Dichter war doch dieser Thomas-Kantor!“

Wer die Electrola-Aufnahmen hört, wird dieser Charakterisierung der Matthäus-Passion wie sie uns August Wilhelm Ambros im Nachlaß zu seiner „Geschichte der Musik“ (1882) gegeben hat, vorbehaltlos zustimmen; denn vor uns tut sich eine Welt ewiger, wahrer, menschlicher Gefühle auf. Und vielfältig wie diese sind die Formen, in denen sie uns Bach vermittelt.

Unnachahmlich ist die Kunst der Wiedergabe wie sie Karl Erb als Tenor und Evangelist uns bietet. Hier wird das sorgfältig artikulierte Wort zum unentbehrlichen Träger der Musik. Erb, der wohl über tausendmal diese Partie in seinem so erfolgreichen Künstlerleben gesungen hat, ist wohl ihr idealster Mittler geworden. Die Größe seiner Kunstleistung offenbart sich nicht nur an der geistigen Durchdringung, sondern auch an der Biegsamkeit der Modulation seiner Wiedergabe.

Die Sopranarien bringt Tiana Lemnitz, deren ungewöhnliche Gestaltungsgabe bekannt ist. Durch ihre erlesenen Stimmittel, gepaart mit der Vielgestaltigkeit ihres Ausdrucks, kommt sie zu eindrucksvollen und erhabenen Wirkungen.

Untadelig sind die stimmlichen Qualitäten von Gerhard Hüsch (Bariton), bezwingend seine geistige Auffassung.

Ungewöhnliche Reife und Schönheit offenbart Siegfried Schulze (Baß) in seinem Vortrag.

Zum tiefgreifenden Erlebnis aber wird der Gesang von Friedel Beckmann. Sie kann heute mit Recht zu den stärksten Begabungen unter den deutschen Altistinnen gezählt werden. Jede ihrer Arien ist aus *einem* kunstvollen Guß. Unvergeßlich wird jedem Hörer der gelöste Ausdruck bleiben mit dem diese begnadete Sängerin z. B. „Buß und Reu“ insbesondere aber „Ach, nun ist mein Jesus hin“ gestaltet.

Gerade bei dieser letzten Arie ist der Beginn auf dem Schwellton fis von einer fesselnden Feierlichkeit.

Das grandiose Werk Johann Sebastian Bachs ist hier in den Electrola-Aufnahmen chorisch und orchestral mit absoluter Werktreue aufgefangen. Die Glanzlichter der Stimmen der Solisten fügen sich der Stilauffassung des Dirigenten und so ist eine Wiedergabe entstanden, die zu Recht für alle Zeiten auf der Platte festgehalten ist.

Zeitspiegel

Vom Wirken der Deutschen Sibelius-Gesellschaft.

Gelegentlich des 1. Konzerts der *Deutschen Sibelius-Gesellschaft* in Berlin gab Generalintendant Dr. *Drewes* (der gerade 40 Jahre alt geworden ist) einen Überblick über die bisherige Tätigkeit der Gesellschaft. Er führte u. a. aus:

Die vornehmste Aufgabe der Deutschen Sibelius-Gesellschaft, dem Lebenswerk des großen finnischen Komponisten Jean Sibelius im deutschen Musikleben immer tiefergehendes Verständnis, weitere Verbreitung und Anerkennung zu verschaffen, wird einmal durch Beratung bei der Programmgestaltung sowie durch Unterstützung bei der Notenmaterialbeschaffung zu erfüllen versucht. Weiter soll die Herausgabe ergänzender Fachliteratur die Einfühlungsmöglichkeit in das Wesen der finnischen Musik stärken — und nicht zuletzt soll der Musikfreund und insbesondere die musizierende Jugend durch Herausgabe von Klavierauszügen der Sinfonien und Orchesterwerke zur eigenen Beschäftigung mit diesen musikalischen Schöpfungen angeregt werden.

Denn selbst das sinfonische Schaffen des großen Meisters Sibelius wurde dem deutschen Konzertbesucher nur vereinzelt und in sparsamer Auswahl zugängig gemacht. Einzig das Violinkonzert und gelegentlich noch die 2. Sinfonie bildeten eine Ausnahme. Hochbedeutende Werke dagegen, die vielleicht sogar in noch ausgeprägterer Form den Stempel seiner Persönlichkeit tragen, blieben uns allzulange vorenthalten. Hier ist nun mit einem Male Wandel geschaffen: Die Deutsche Sibeliusgesellschaft registrierte im vergangenen Konzertwinter weit über 100 Aufführungen sinfonischer Werke des Meisters, dessen Namen sie trägt, wobei vorher fast unbekannte Stücke wie die von jugendlichem Feuer erfüllte 1. Sinfonie oder die ausgeglichene 5. Sinfonie — man könnte sie seine „romantische" nennen — plötzlich Heimatrecht bei uns gewonnen haben. Das stark verinnerlichte Streichquartett mit seinen zartgliedrigen Stimmverläufen, die „Voces intimae", wurde von den deutschen Kammermusikvereinigungen studiert und häufig zu Gehör gebracht. Die sinfonische Dichtung „Finlandia", die dem finnischen Volk in der Zeit der russischen Fremdherrschaft zum nationalen Weckruf geworden war, bedeutete uns in diesem Winter klanggewordenes Bekenntnis der engen Verbundenheit mit den Waffengefährten im Lande der tausend Seen. Wer könnte Furtwänglers Ausdeutung der „Saga" in den philharmonischen Konzerten in Berlin und Wien vergessen! Und eben erst hat dieser große Mittler deutscher Sinfonik in der Schweiz demselben Werk nachhaltigen Eindruck erspielt.

In verdienstvoller Weise verhalf der Großdeutsche Rundfunk mit einem Zyklus von sechs Sendungen dem Lebenswerk des Meisters in vorbildlicher Auswahl zum klanglichen Leben. Als repräsentativstes Ereignis der Veranstaltungen unserer jungen Vereinigung müssen die im September 1942 in Wiesbaden unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels durchgeführten „Finnischen Musiktage" genannt werden. Die herzliche Zustimmung, die diese Tage bei den Zuhörern wie in der deutschen und finnischen Presse erhielten, gab die innere Rechtfertigung zur Wiederholung in diesem Jahr.

Der publizistischen Tätigkeit der Gesellschaft sind zwar durch die Zeitverhältnisse bedingt gewisse Grenzen gesetzt — und dennoch konnte zunächst ein *Verzeichnis der Orchesterwerke* von Sibelius herausgebracht werden, das alle Orchesterleiter dankbar begrüßt haben. Der Öffentlichkeit zugängig gemacht wurde die ausgezeichnete Arbeit von Ernst *Tanzberger* über die Sinfonien von Jean Sibelius; unmittelbar vor der Veröffentlichung steht ein ***finnisches Musikbuch***, in dem der Generalsekretär der Gesellschaft Dr. Waldemar Rosen Beiträge von Kennern der finnischen Musik vereint hat. Die Geschichte der finnischen Musik von Toivo *Haapanen*, in seiner Heimat als Standardwerk anerkannt, wird in deutscher Übersetzung demnächst erscheinen. Einer Ehrenpflicht kommt Dr. Herbert Gerigk nach, der die erste grundlegende deutsche Sibeliusbiographie der Vollendung entgegenführt.

Unter diesen Voraussetzungen ist die Hoffnung berechtigt, daß auch im kommenden Winter die Deutsche Sibelius-Gesellschaft ihrem Ziele immer näher kommen wird, zumal sie sich der kameradschaftlichen Hilfe der Nordischen Verbindungsstelle sowie der Nordischen Gesellschaft erfreut.

Woher stammt die Musikerfamilie Kreutzer?

Es handelt sich um die Herkunft des Geschlechtes der Kreutzer, dessen berühmtester Sproß, *Rudolf*, 1766 zu Versailles geboren wurde und dessen Name der ganzen Musikwelt von der ihm gewidmeten „Kreutzer"-Sonate Beethovens, von den „Kreutzer"-Etuden und von seiner überaus erfolgreichen Tätigkeit als Geigenlehrer am Pariser Konservatorium her bekannt ist. Unbekannt ist indes bisher, wo die Kreutzers in Deutschland beheimatet waren. Wahrscheinlich — aber nicht sicher — ist erst der Vater Rudolfs nach Frankreich gewandert; zur Zeit der Geburt seines Ältesten war er bereits Mitglied der 24 „Auserwählten" der Königlichen Kapelle. Möglicherweise hatte aber auch schon Rudolfs Großvater die Reise zum Westen angetreten.

Wenn überhaupt irgendwo von der Herkunft der Kreutzers die Rede ist, dann wird ganz ohne nähere Angaben „Schlesien" als Heimat bezeichnet. Nur im „Handwörterbuch des Grenz- und Auslandsdeutschtums" heißt es im Artikel „Frankreich" genauer: „. . . eine Breslauer Musikerfamilie". Daraufhin beim Städtischen Archiv zu Breslau angestellte Nachfragen schlugen ins Leere: man kennt dort weder Urkunden noch sonst irgendetwas Geschriebenes über die Kreutzers! Da anderweitige Nachforschungen ebenfalls ergebnislos blieben, mir aber im Zusammenhange erweiterter Cäsar Franck-Arbeiten viel daran gelegen ist, die Heimat der Kreutzers ausfindig zu machen, war die Schriftleitung dieser Zeitschrift so gütig, mir hier die Frage zu gestatten: *Welcher Musik-, Heimat- oder Sippenforscher weiß etwas über d i e Herkunft der eingangs bezeichneten Kreutzers?* Gibt es vielleicht in einer (vermutlich doch schlesischen) Heimatzeitschrift Nachrichten über sie, die, wie so oft in ähnlichen Fällen, nicht in die weitere Öffentlichkeit gedrungen sind? Dienliche Auskünfte bzw. Nachweisungen bitte ich, an meine Anschrift: Aachen, Am Höfling 2 zu richten. Alle Unkosten werden ersetzt.

Reinhold Zimmermann.

Wiederaufbau des westdeutschen Musiklebens.

Der Abteilungsleiter Musik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Generalintendant Dr. Heinz *Drewes* kam, gemeinsam mit dem Referenten Musik im deutschen Gemeindetage, Beigeordneten Dr. *Benecke* und dem Sonderbeauftragten für Fliegerschäden im Reichpropagandaministerium *Seeger* nach Köln, um hier mit den Oberbürgermeistern, Kunstdezernenten, Landesleitern der Reichsmusikkammer und den Generalmusikdirektoren des Westens über den Wiederaufbau des Musiklebens zu beraten. Aus allen Darlegungen sprach der entschlossene Wille zum Durchhalten, auch dort, wo durch die Zerstörung der Opern- und Konzerthäuser, durch die Vernichtung von Notenbibliotheken oder Instrumenten schwerste Schäden durch die Fliegerangriffe der englisch-nordameri-

kanischen „Kulturkämpfer" angerichtet wurde. Im einzelnen wurden zahllose Fälle schnellster Selbsthilfe und der Wille deutlich, keine der einmal gewachsenen und in Jahrzehnten zur Tradition gewordenen Musikinstitutionen eingehen zu lassen, sondern sie, in welcher Form es sei, aufrechtzuerhalten. So wird das Musikleben im Westen mit ganz geringen Änderungen oder Einschränkungen auf der alten, stolzen Höhe gehalten werden, und die Vertreter des Reiches bekundeten ihren festen Willen, dort zu helfen, wo Hilfe nötig sei, wie solche Hilfe schon in vielen Fällen geleistet worden ist. *Hermann Unger.*

Berliner Philharmoniker in San Sebastian.

Mit dem Schlußkonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters im Theater Victoria Eugenie von *San Sebastian* haben Hans *Knappertsbusch* und seine Künstler Anfang September ihren bisher größten Triumph in Spanien gefeiert, wie er kaum jemals einem ausländischen Orchester in Spanien zuteil geworden sein dürfte. Staatschef General Franco zeichnete durch seine Anwesenheit die Berliner Philharmoniker öffentlich aus. Knappertsbusch und seine Musiker haben sich in den dargebotenen Werken: der Unvollendeten Sinfonie von Schubert, Präludium und Tod von Tristan und Isolde von Wagner, der Ouvertüre aus Tannhäuser von Wagner und der Ersten Sinfonie von Brahms, selbst übertroffen und einen unvergänglichen Namen nicht nur in der spanischen Musikwelt, sondern im spanischen Volk überhaupt erworben. Die beispiellose Begeisterung der Zuhörer vor stets ausverkauftem Hause der fünf in San Sebastian gegebenen Konzerte fand einen starken Widerhall in der spanischen Presse.

Instrumentenhilfe für Bombengeschädigte.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Infolge der feindlichen Terrorangriffe haben zahlreiche Berufskameraden ihre Instrumente eingebüßt. Wenn auch alle Vorkehrungen getroffen sind, um durch entsprechende Lenkung des Musikinstrumentengewerbes diese Schäden soweit wie möglich auszugleichen, so ist es doch sehr erwünscht, daß auch aus Privatbesitz Instrumente, die augenblicklich entbehrlich sind, für diesen Zweck zur Verfügung gestellt werden.

Es ergeht deshalb hiermit an alle Mitglieder der Kammer, die doppelte oder sonstige gegenwärtig von ihnen nicht benötigte Musikinstrumente in brauchbarem Zustand besitzen, die dringende Bitte, diese käuflich oder leihweise zu handelsüblichen Sätzen bombengeschädigten Berufskameraden zu überlassen. In Betracht kommen sämtliche gebräuchlichen Instrumente der heutigen Orchester- und Unterhaltungsmusik, auch Klaviere und Flügel.

Meldungen, auch von Musikfreunden, die der Reichsmusikkammer nicht angehören, nehmen sämtliche Dienststellen der Kammer entgegen, die sie über die zuständige Landesleitung unter dem obigen Aktenzeichen (Kennwort: „Instrumentenhilfe") gesammelt an die Zentrale, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19, weiterzuleiten haben.

Verschiedene Mitteilungen.

Die Berliner Sängerin Margarete *Kettlitz* sang im Sender *Saloniki* u. a. Lieder des Berliner Komponisten Heinz Höhne.

Aus einer in Frankreich liegenden Einheit haben sich 40 Soldaten zu einem Madrigalchor zusammengeschlossen. U. a. gab die Vereinigung zwei eindrucksvolle Konzerte in einer Kirche in *Lyon*, unter Leitung von Fritz *Rothschuh*, mit Werken von Grieg, Distler und Thomas. Der Berliner Organist Fritz Kohlhase spielte dazwischen Orgelwerke.

Von dem Dresdner Joseph Gustav *Mraczek* gelangte in Teplitz/Schönau das Orchesterwerk „Liebesfeier und Abschied" zur Erstaufführung, unter der Leitung von Bruno Schestak.

An die Stuttgarter Musikhochschule berufen und zum Professor ernannt wurde Dr. Albert *Kalix*, der seitherige Leiter der Opernschule der Landesmusikhochschule Nürnberg.

Der Orgelvirtuose MD Rudolph *Engel* aus Brüx spielte auf der Heldenorgel von Kufstein eigene Kompositionen. Darunter eine dreisätzige Alpen-Suite (Berge, Am See, Der Inn), die besonderes Interesse bei den zahlreichen Zuhörern fand.

MD *Fritz Weidlich* folgt nach einjähriger Wirksamkeit in Lemberg als Pianist, Dirigent und Orchestererzieher einem Ruf nach *Preßburg* als Leiter des slowakischen Rundfunk- und Opernorchesters. Fritz Weidlich ist geborener Wiener und hat u. a. an der dortigen Volksoper als Dirigent gewirkt.

Anläßlich des Jahrestages der Gründung des Warthe-ländischen Musikerziehungswerkes wurde der von Gauleiter Greiser gestiftete „*Hans Pfitzner-Preis* des Reichsgaues Wartheland" erstmalig an 13 Studierende der Posener Gaumusikschule verliehen. Im Rahmen des Musikerziehungswerkes wurden im vergangenen Jahr 16 städtische Musikschulen errichtet, die zurzeit insgesamt 2000 Schüler zählen.

In der kommenden Spielzeit sollen in *Solingen* folgende als Kompositionsaufträge entstandenen Werke zur Uraufführung zu Gehör kommen: Ein Cellokonzert von Hans *Pfitzner* (unter Leitung des Komponisten und mit Ludwig Hölscher, dem geborenen Solinger, als Solisten), „Tod und Leben", Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Alfred *Irmler*, „Bekenntnis", Kantate für Männer- und Jugendchor mit Orchester von Bruno *Stürmer*.

Die Breslauer Konzertsängerin Cläre *Frühling-Gerlach* wird in der kommenden Saison Liederabende in Breslau, Berlin, Wien und München singen, u. a. wird sie zwei schlesische Komponisten, H. Buchal und A. Schmidt, aufführen.

Soeben erschienen zwei Heldenmotetten von Philipp *Mohler* für vierstimmigen Männerchor a cappella op. 22. Der ersten liegt die Dichtung „Heldenruhm" von Chr. Flaskamp zugrunde, die zweite benutzt die Verse „Unter der Erde" von R. G. Binding.

Das Württembergische Staatstheater in Stuttgart bereitet die Erstaufführung der Oper *„Der Uhrmacher von Straßburg"* von Hans *Brehme* vor.

Die Stadt *Braunschweig* hat den dort ansässigen und vor allem auf dem Gebiete gehobener Unterhaltungsmusik bekannt gewordenen Komponisten *Hanns Löhr* beauftragt, eine Oper und ein heiteres sinfonisches Orchesterwerk zu schreiben.

Das *Dortmunder Stadttheater* ist dem Terrorangriff der britisch-amerikanischen Luftgangster am 24. Mai zum Opfer gefallen. Da infolgedessen der Apparat der Städtischen Bühne Dortmund keine Arbeitsmöglichkeit besaß, wurden von der Intendanz Schritte unternommen, Schauspiel und Oper zu verlegen. Nunmehr hat Gauleiter Hoffmann entschieden, daß das Theater der Stadt in Dortmund verbleibt. Die schaffende Bevölkerung hat einen Anspruch darauf, daß gerade in schweren Zeiten das Theater bei ihr bleibt und ihr Stunden der Erholung und Ausspannung verschafft. Durch den Ausbau verschiedener Säle wird es möglich sein, Dortmund in einem Umfange zu bespielen, der der Besucherzahl des Dortmunder Stadttheaters gleichkommt.

Karl *Böhm* von der Wiener Oper konnte als Gastdirigent eines schwedischen Orchesters in zwei Stockholmer Konzerten vor ausverkauftem Hause einen glänzenden Erfolg buchen. Sein Erfolg wird durch eine Einladung als Dirigent zu mehreren Konzerten und einer Opernaufführung in Stockholm im nächsten Jahre bestätigt.

Zur Pflege der hohen kulturellen Tradition Sachsens und zum Ansporn für alle Kulturschaffenden im Sachsengau hat Reichsstatthalter und Gauleiter Martin Mutschmann den *Gaukulturpreis von Sachsen* errichtet. Es sollen damit besonders hervorragende schöpferische Leistungen auf den Gebieten des Schrifttums, der Musik und der bildenden Kunst, oder auch das gesamte Lebenswerk eines schöpferischen Menschen aus dem Gau anerkannt und geehrt werden.

In *Görlitz* wurde dieser Tage die Gebietsmusikschule Niederschlesien der HJ. eröffnet. Die bisher provisorisch in Haynau untergebrachte Schule hat damit ein endgültiges Heim in der Stadt der Schlesischen Musikfeste gefunden. In vierjähriger intensiver Ausbildung

wird in der Gebietsmusikschule ein vorzüglich geschulter Berufsmusikernachwuchs herangebildet.

Der Direktor der Breslauer Schlesischen Landesmusikschule hat den bekannten Violinvirtuosen Richard *Fehse* als Leiter einer Violinklasse für die Schlesische Landesmusikschule, Breslau, gewonnen.

Der *Gaumusikpreis von Kärnten* wurde in Klagenfurt von Gauleiter Dr. Rainer den beiden Trägern der Kärntner Nationalmusik Prof. Karl *Frodl* und Hofrat Dr. Edwin *Komauer* verliehen. In seiner Ansprache würdigte der Gauleiter das vorbildliche kompositorische und pädagogische Wirken der beiden Preisträger.

In *Preßburg* wurde auf Anregung des Kulturamtes der deutschen Partei und mit Zustimmung des Volksgruppenführers die Gründung der „Deutschen philharmonischen Gesellschaft" vollzogen. Mit dieser Gründung ist der organisatorische Rahmen für eine Intensivierung des Konzertlebens in Preßburg und der Musikpflege auch im übrigen deutschen Siedlungsgebiet der Slowakei geschaffen worden. Die Gesellschaft hat sich die Veranstaltung regelmäßig stattfindender Orchester-, Kammermusik- und Solistenkonzerte zur Aufgabe gemacht. Das Philharmonische Orchester, das unter der künstlerischen Leitung des kürzlich nach Preßburg berufenen hervorragenden Musikerziehers Musikdirektor Prof. Fritz *Weidlich* stehen wird, umfaßt 65 bewährte deutsche Berufsmusiker.

Reichsstatthalter Mutschmann hat den Gaukulturpreis zum ersten Male an Kurt Arnold *Findeisen* aus Anlaß seines 60. Geburtstages verliehen. Der Dichter hat vorwiegend musikalische Themen verarbeitet.

Mit dem Tonkünstler *Gerhard Strecke*, der den Oberschlesischen Musikpreis erhielt, wurde ein vielseitig begabter Komponist ausgezeichnet. Vor allem seine symphonischen und kammermusikalischen Leistungen finden seit Jahren die höchste Anerkennung. Gerhard Strecke wurde am 13. Dezember 1890 in Oberglogau (Oberschlesien) geboren. Er entstammt einer traditionellen Musiker- und Erzieherfamilie der Grafschaft Glatz. Als Philologiestudent wandte sich Gerhard Strecke zunächst den Musikwissenschaften zu und erhielt von Gerhard Schumann an der Berliner Akademie der Tonkunst das beste Rüstzeug für eigenschöpferischen Wirken. Nach dem ersten Weltkrieg, an dem Gerhard Strecke teilnahm, wirkte er zunächst als Musikerzieher in Neisse und Breslau. Später übernahm er die Leitung des damals namhaften oberschlesischen Konservatoriums in Beuthen. Von hier aus folgte er kurz nach Beginn dieses Krieges dem Ruf der neuen Landesmusikschule Oberschlesien nach Kattowitz als Leiter des Musikseminars.

Die Stadt *Bonn* verlieh erstmalig einen Kulturpreis sowie die Beethoven-Medaille. Den *Kulturpreis* erhielt Prof. Dr. Ludwig *Schiedermair*, der sich als Gründer des Beethovenarchivs und der Beethovenforschung große Verdienste erworben hat. Die *Beethoven-Medaille* wurde Frau Prof. Elly *Ney* und dem Dichter Wilhelm *Schmidtbonn* zugesprochen.

Kurt von Wolfurt beendete soeben zwei neue Kompositionen: eine *Passacaglia* für Orchester, die in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters in Berlin unter Generalmusikdirektor Schmitz ihre Uraufführung (am 1. Januar) erleben wird und eine *Kantate* für sechsstimmigen Chor, Tenorsolo, Streichorchester und Posaunen, die ihre Uraufführung ebenfalls in Berlin diesen Winter erleben wird und zwar unter Professor Michael Schneider mit seiner Berliner Kantorei.

Kapellmeister Siegfried *Neßler* vom Salzburger Landestheater wurde als erster Opernkapellmeister auf die Dauer von drei Jahren an das Städtische Opernhaus in *Graz* verpflichtet.

Der junge Meistercellist *Max Spitzenberger* ist nach Aufgabe seiner Lehrstellung an der Hochschule für Musik und Theater, Mannheim, in der Saison 1943/44 ausschließlich als Solist tätig. Mehr als 50 Konzerte (darunter Berliner und Dresdener Philharmonie) führen den Künstler in die namhaftesten deutschen Städte.

Ende September wurde in *Windischgraz* ein *Hugo Wolf-Museum* eröffnet und in die Obhut des Reichsgaues übernommen. Um den Aufbau dieser Gedenkstätte hat sich besonders der Grazer Musikschriftsteller Hans Wamlek verdient gemacht, dem es in mühevoller Sammelarbeit gelungen ist, noch wertvolles Nachlaß-Material zu entdecken und für das neue Museum zu gewinnen.

Graf Hidemaro Konoye, der bekannte japanische Dirigent, weilt gegenwärtig auf Einladung der Hauptabteilung Propaganda in der Regierung des Generalgouvernements auf einer Gastspielreise durch das Generalgouvernement, auf der ihn seine Gattin, die japanische Tänzerin Sawa Ranko, und Yoshiaki Harada als ihr Partner begleiten. Das erste Gastspiel fand in Anwesenheit des Generalgouverneurs Reichsminister Dr. Frank in Krakau statt.

Der Chemnitzer Organist *Helmut Thörner* widmete seine umfängliche Konzerttätigkeit in letzter Zeit vor allem dem Orgelschaffen *Paul Gerhardts*. Außer einem ganzen Abend mit Orgel- und Gesangswerken des Zwickauer Komponisten spielte er mit großem Erfolg dessen Orgelschöpfungen in Zwickau, Oberlungwitz, Leipzig, Chemnitz, darunter allein fünfmal seine große Fantasie „Ein feste Burg" op. 15.

Die 7. Sinfonie von Hermann *Ambrosius* wird in einem städtischen Konzert in Chemnitz unter Leitung von Kapellmeister Rud. Kempe aufgeführt. Die Uraufführung des Streichquartettes C-dur von Hermann Ambrosius findet in einem Konzert in Zwickau statt.

Veranstaltungen.

Der *Hausmusiktag* findet am Sonnabend, den 13. November, statt. Im Hinblick auf den siebzigsten Geburtstag Max *Regers* soll am Hausmusiktag neben der Hausmusik der alten Meister das hausmusikalische Schaffen Max Regers und außerdem das zeitgenössische Schaffen Berücksichtigung finden. Zugleich soll sich der diesjährige Hausmusiktag der Gattung des vierhändigen Klavierspiels annehmen. Im Mittelpunkt des Hausmusiktages steht in diesem Jahre die Stadt *Straßburg* (Elsaß), wo in der Zeit vom 13. bis 19. November beispielgebende Veranstaltungen durchgeführt werden.

Im Rahmen der *Marburger* studentischen *Pfitzner*-Pflege kommen im Laufe des Wintersemesters 1943/44 sämtliche Kammermusikwerke des Meisters zur Aufführung. Veranstalter ist das Kulturamt der Gaustudentenführung Kurhessen.

Das Deutsche Theater eröffnete im *Haag* mit einer gediegenen und mit weitgehender Werktreue von Dr. *Klaiber*, dem neuen Spielleiter, inszenierten „Freischütz"-Aufführung. Die *Amsterdamer* Oper brachte Wagners „Lohengrin". Johannes *den Hertog*, aus der Bayreuther Schule kommend, hatte die Spielleitung wie auch die musikalische Leitung übernommen und stellte, nicht zuletzt unterstützt durch den Bildrahmen, den ihm Professor Preetorius schuf, einen Lohengrin auf die Bühne, der eine sehr scharfe Kritik wohl verträgt. Die Solopartien waren vorzüglich besetzt. Man hatte klugerweise darauf verzichtet, den Text ins Niederländische zu übertragen, und brachte das Werk möglichst in Anlehnung an die Bayreuther Fassung zur Aufführung.

Eine *Humperdinck-Feier* in Gegenwart der Tochter des Meisters und deren Gatten veranstaltete auch in diesem Jahre im Geburts- und Sterbemonat des Schöpfers der Märchenoper die Stadt *Siegburg*. Ausführende waren das Städtische Orchester Bonn unter der werkvertrauten Leitung des Humperdinckschülers und -Freundes MD Heinrich *Sauer* und die Rheydter Sopranistin Christel *Röttgen*. Von besonderem Interesse war die erfolgreiche Uraufführung eines den Manen Humperdincks huldigenden „Feierlichen Vorspiels" von Walter *Klefisch*-Köln, welches der Stadt Siegburg gewidmet ist. *J. Sch.*

Eine *„Woche der finnischen Tonkunst"* ist für den Dezember in Finnland geplant, deren Zweck es ist, das Interesse für die finnische Musik in allen Kreisen zu erwecken und zu vertiefen. Es sollen an zahlreichen Orten des Landes Musikveranstaltungen wie Orchester-, Chor-, Solisten- und Kirchenkonzerte, Jugend- und Musikabende durchgeführt werden. In Helsinki wird im Laufe der Festwoche an jedem Abend ein großes Konzert neben vielen anderen musikalischen Darbietungen stattfinden. Der finnische Rundfunk wird

in dieser Woche nur einheimische Musik in seinem Programm bringen.

Geburtstage und Jubiläen.

In diesem Jahre sind seit der Uraufführung der Oper *„Hänsel und Gretel"* von Engelbert *Humperdinck* fünfzig Jahre vergangen. Das Werk, das zu einem der größten Welterfolge der beiden letzten Generationen geworden ist, erlebte seine erste Aufführung am 23. Dezember 1893 am damaligen Hoftheater in Weimar unter der Leitung des Hofkapellmeisters Richard Strauß.

Die neben dem Kölner Gürzenich wohl bekannteste westdeutsche Konzertstätte, die *Tonhalle* in *Düsseldorf*, kann auf ein 130jähriges Bestehen zurückblicken, ihr Neubau auf ein 50jähriges. Schon vor 130 Jahren gingen die Düsseldorfer an den Sonntagen in das alte Lokal, um die von den Musikkorps der Garnison veranstalteten „Hamoniemusiken" zu besuchen. 1830 fand das 13. Rheinische Musikfest in der alten Tonhalle statt. 1893 wurde der Neubau der Halle, im italienischen Renaissancestil ausgeführt, beendet. Seit dieser Zeit ist die Tonhalle, die jetzt über 3000 Personen faßt, der Ort aller größeren musikalischen Veranstaltungen Düsseldorfs.

Im Rahmen einer schlichten Feier beging die *Franz Schubert-Musikschule* der Gauhauptstadt *Reichenberg* ihr 25jähriges Bestehen. 1918 von der „Gesellschaft der Musikfreunde für Reichenberg und Umgebung" gegründet, hat die Anstalt im Laufe der Jahre eine Bedeutung erhalten, die weit über die Grenzen der Stadt hinausging. Ihre Schüler sind heute in zahlreichen Orchestern des Reiches zu finden, manche, hier sei nur Kammersänger Rudolf Watzke genannt, haben sich als Solisten einen Namen gemacht. Besonders in der letzten Zeit hat sich die Anstalt unter der zielbewußten Führung des sudetendeutschen Komponisten Dr. K. M. *Komma* an die Spitze der Musikschulen des Sudetengaues gestellt. Nach der Befreiung des Sudetenlandes war die Schule zunächst Abteilung der Deutschen Volksbildungsstätte, bis sie dann in die Obhut der Gauhauptstadt übernommen wurde und den verpflichtenden Namen eines Franz Schubert erhielt.

Der westfälische Komponist Professor August *Weweler* wurde am 20. Oktober 1943 75 Jahre alt. Die verdiente Anerkennung wurde ihm, der sich schon frühzeitig zur nationalsozialistischen Bewegung bekannt hatte und im damaligen Kampfbunde für deutsche Kultur führend tätig war, erst nach dem Umbruch von 1933 zuteil. 1935 erhielt er einen Ruf als Lehrer für Satzkunst und Formenlehre an die damaligen Folkwang-Schulen in Essen. Seit mehreren Jahren lebt er im Ruhestande nur seinem kompositorischen Schaffen.

Ernest Ansermet, dem auch in Deuschland bekannten schweizer Dirigenten, wurde anläßlich seines 60. Geburtstages für seine Verdienste auf dem Gebiete der Musik von der Universität Lausanne der Ehrendoktor verliehen.

Die *Neue Leipziger Singakademie e. V.* (gegr. 1918) feiert in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen. Anläßlich dieses Jubiläums bringt sie als Festaufführung unter Otto Didam die „Jahreszeiten" von Haydn im Gewandhaus zu Gehör.

Die 125-Jahr-Feier des *Männergesangvereins Weida* (Sachsen), wurde mit einer Aufführung von Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten" in der Stadtkirche begangen.

Die Toten.

Bei den Kämpfen um Salerno fiel am 15. September der Komponist Hans *Humpert*, der sich durch Chorwerke und ein vielversprechendes Orchesterwerk bekannt gemacht hat.

Der Komponist *Horst Günther Schnell* ist am 21. Februar 1943 an der Ostfront gefallen. Er wurde am 30. August 1911 in Wupperthal-Barmen geboren und nach der Absolvierung der Berliner Musikhochschule wurde ihm ein ungewöhnlich gutes Zeugnis ausgestellt. Zahlreiche Kompositionen von ihm liegen bereits vor. Ein großer Teil seiner Manuskripte wurden im April 1942 bei einem Terrorangriff auf die Stadt Rostock vernichtet.

Erna Kroll-Lange, die bekannte *Hamburger* Mezzo-Sopranistin, die sich durch eine langjährige Tätigkeit an Hamburger Bühnen und am Rundfunk einen großen Freundeskreis geschaffen hatte, ist ein Opfer der Terrorangriffe auf die alte Hansestadt geworden. Vor vier Jahren konnte sie ihr 15jähriges Jubiläum als Sängerin des Reichssenders Hamburg feiern und erfreute seither im Rahmen der Truppenbetreuung bei zahllosen Veranstaltungen in Standorten und Lazaretten die Wehrmachtsangehörigen mit ihrer in meisterhafter Weise dargebotenen Kunst.

Der Kapellmeister *Ludwig Preiß* ist einem Terrorangriff auf Berlin erlegen. Er war bis zum Jahre 1934 Ballettkapellmeister an der Berliner Städtischen Oper und widmete sich dann als Komponist dem Filmschaffen.

Der Kölner Lautenbaumeister und Erfinder Georg *Stoessel* büßte bei einem Terrorangriff sein Leben ein.

Der Stuttgarter Musikschriftsteller Dr. *Karl Grunsky* ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Er vertrat in seinen Veröffentlichungen kämpferisch einen völkischen Standpunkt. Von seinen Büchern seien erwähnt „Musikgeschichte des 17., 18. und 19. Jahrhunderts" sowie „Technik des Klavierauszuges".

In Baden-Baden starb der Liederkomponist Dr. Richard *Hering*, der 1856 in Bautzen geboren wurde. Er trat früher auch als Pianist hervor und wirkte vor allem in Stuttgart.

In *Olmütz Hodolein* verstarb im 67. Lebensjahre der bekannte Volksmusiker und Komponist Franz *Cerny*, Verfasser einiger Operetten, Opern und kirchenmusikalischer Werke.

Der Komponist Prof. *August Brunetti-Pisano* ist in *Salzburg* im Alter von 73 Jahren gestorben. In St. Gilgen im Salzkammergut geboren, väterlicherseits von einer italienischen Künstlerfamilie abstammend, erfuhr er seine Ausbildung bei J. F. Hummel (Salzburg) und Rheinberger (München). Brunetti schrieb mehrere Opern, Symphonien (darunter die 1904 mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnete „Venezianische Symphonie"), Orchestervorspiele (darunter zu Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke), Kammermusik u. a. Sehr bekannt wurden seine von nationalem Geist getragenen Chöre und die von Innigkeit erfüllten Lieder.

O. Kunz.

Im Alter von 70 Jahren starb in *Bergamo* die letzte Nichte des bekannten italienischen Komponisten Donizetti, Signora *Anna Donizetti*. Die von ihr aufbewahrten Erinnerungsstücke an den großen Komponisten vermachte sie dem Donizetti-Museum.

Kurz nach Vollendung seines 72. Lebensjahres ist *Leopold Suchsland*, einer der bekanntesten steirischen Komponisten, gestorben. Im thüringischen Vacha am 13. September 1871 geboren, wurde man nach Vollendung seiner Studien in Weimar und später in Leipzig bei Julius Klengel auf den Solocellisten der Leipziger Philharmoniker und des Münchner Kaim-Orchesters aufmerksam. Durch seine Tätigkeit als Lehrer im Steiermärkischen Musikverein wurde er mit dem Gau Steiermark und seinem Musikleben aufs engste vertraut; sein ganzes Schaffen als Komponist war daher stark von der steirischen Landschaft beeinflußt. Nahezu 150 Werke gingen aus seiner Feder hervor.

In *Hohenlimburg* starb der Heimatdichter und Komponist *Robert Zündorf*. Sein ganzes Schaffen und Streben galt seiner westfälischen Heimat. In Wittgenstein schuf er wittgensteiner Lieder und Tänze, die weite Verbreitung fanden. In Hohenlimburg gründete und leitete er die Volkstumsgruppe „Die Limbergschen Triesels" und schuf in Verbindung mit der Hohenlimburger Bauernkapelle eigens für diese Gruppe Heimatlieder und Volkstänze. Am bekanntesten wurde sein Sauerländer Marsch und Lied „O du schönes Sauerland", das nach der entsprechenden landschaftlichen Abwandlung in allen Gauen des Reiches gesungen wird.

Hauptschriftleiter: Dr phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee. — Anzeigenleitung: Dipl.-Kfm. Franz *Schenk*, Berlin.
Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38.
Gedruckt in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Inhalt: Heft 7/8 Oktober/November 1943

Neue Orchesterwerke!

PAUL HÖFFER

KAMMERKONZERT

op. 49

Das Kleine Symphonie-Orchester:

Nr. 1 Haydn „Katharinentänze"

Nr. 2 Grabner „Divertimento"

Nr. 3 Gluck, Ouvertüre und Tanzsuite aus „Echo und Narzissus"

Nr. 4 Trapp, Kleine Spielmusik

*

Partituren stehen ansichtsweise zur Verfügung

*

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

und durch

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG C 1

Soeben erschienen!

Erstmalig!

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Klavier und kleines Orchester

in Es-dur von 1784

Partitur wieder hergestellt und mit Kadenzen versehen von **Willy Heß**

Partitur RM 25.—

Orchester-Material nach Vereinbarung

Erfolgreiche Uraufführung in Potsdam unter Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester

Aufführungsdauer 25 Minuten.

WALTER BERTEN

Intrada für großes Orchester

Partitur RM 10.—

Aufführungsdauer 10 Minuten.

FRANK WOHLFAHRT

Anton Bruckners sinfonisches Werk

Stil und Formerläuterungen der Symphonien auf Grund der bisher erchienenen Originalfassungen mit zahlreichen Notenbeispielen

Ges. Band RM 6.— (Halbl.) — Einzelhefte RM 1.—

Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H., Leipzig

Sinfonie-Konzerte

der Stadt Bromberg 1943/44

Ltg: Städt. Musikdirektor Walter Schumacher

1. Sinfonie-Konzert am 20. 9. 1943:
Göhler: Passacaglia
Beethoven: Violin-Konzert
Brahms: Sinfonie Nr. 3

2. Sinfonie-Konzert am 25. 10. 1943:
Reger: Serenade
Orchester-Gesänge
Bruckner: Sinfonie Nr. 2

3. Sinfonie-Konzert am 29. 11. 1943:
Hessenberg: Kleine Suite
Grieg: Klavier-Konzert
Schumann: Sinfonie Nr. 3

4. Sinfonie-Konzert am 10. 1. 1944:
Beethoven-Abend: Prometheus-Ouvertüre, Klavier-Konzert C-dur, Sinfonie Nr. 6

5. Sinfonie-Konzert am 28. 2. 1944:
Sobanski: Schlesisches Himmelreich
Höller: Cello-Konzert
Schubert: Sinfonie Nr. 7

6. Sinfonie-Konzert am 24. 4. 1944:
Mozart: Sinfonie in Es-dur
Paisiello: Klavier-Konzert
Liszt: Klavier-Konzert in Es-dur
R. Strauß: Tod und Verklärung

7. Sinfonie-Konzert am 8. 5. 1944:
(GMD Lessing als Gast.)
Dohnanyi: Sinfonische Minuten
Pfitzner: Violin-Konzert
C. Franck: Sinfonie in d-moll

8. Sinfonie-Konzert am 5. 6. 1944:
Haydn: Sinfonie
de Falla: Nächte in spanischen Gärten
Sibelius: Sinfonie Nr. 1

Konzerte

der Stadt Chemnitz 1943/44

Städt. Kapelle Chemnitz. Ltg.: GMD L. Leschetizky

8 Meisterkonzerte im Opernhaus

Beginn 19 Uhr

1. **Konzert: 1. 10. 43.** Solist: Prof. W. Kempff (Klavier). Dirigent: Leschetizky. Bruckner VIII. — Mozart d-moll
2. **Konzert: 29. 10. 43.** Solistin: N. Simeonowa (Violine), Th. Amelung (Gesang). Dirigent: Leschetizky. Engelmann — Bruch — Beethoven II.
3. **Konzert: 12. 11. 43.** Solist: K. Stiehler (Violine); Dirigent: Kempe. Ambrosius — Dvorak — Reger
4. **Konzert: 3. 12. 43.** Trio-Solisten: P. Richartz (Violine), F. Dany (Violoncello), G. Puchelt (Klavier). Dirigent: Leschetizky. Das Tripel-Konzert von Beethoven — Vorher: Janos Viski — Casella — Rasch
5. **Konzert: 28. 1. 44.** Solist: T. de Machula (Violoncello). Dirigent: Kempe. Schubert — Haydn — Dvorak
6. **Konzert: 18. 2. 44.** Gastdirigent: Generalmusikdirektor F. Zaun, Berlin
7. **Konzert: 17. 3. 44.** Solist: Prof. L. Hoelscher (Violoncello). Dirigent: Leschetizky. Striegler — Cellokonzerte — Dvorak — Brahms III.
8. **Konzert: 30. 3. 44.** Solistin: Prof. E. Ney (Klavier). Dirigent: Leschetizky. Riethmüller — Brahms d-moll — Beethoven VIII.

7 Kammermusikabende im Casinosaal

Beginn 19 Uhr

Ausführende Künstler: Streichquartette: Schuster, Backhaus, Falkenberg, Walda; Otto, Harzer, Kromphol z, Wiedermann. Bläservereinigung: Breuer, Morgenstern, Richter, Mederacke, Sturm. Kontrabaß: Schäfer. Harfe: Becher. Collegium musicum: Falkenberg, Wiedermann, Breuer, E. Richter. — Solisten: E. M. Woerz und Prof. H. Beltz (Klavier); Gesang: A. Kleinke, M. Fikentscher-Willach und E. Legart Sopran, L. Martin, Alt. Orchesterleitung: R. Kempe u. H. Otto. Flügel: R. Kempe u. R. Franke

Konzerte des Landestheaters Coburg

Leitung:

Dr. Wilhelm Schönherr

12. Sept. 1943: Grieg-Konzert aus Anlaß des 100. Geburtsjahres. Klavier: Magda Rusy-Huber, München

18. Okt. 1943: Thuille: Romantische Ouvertüre (Erstauff.); Schubert: Unvollendete Symphonie; Reznicek: Violinkonzert (Erstauff.). Alice Schönfeld, Berlin. Theodor Berger: Legende vom Prinzen Eugen (Erstauff.)

15. Nov. 1943: Beethoven: 1. Symphonie; Dvorak: Cellokonzert. N. Hübner, Wien. Kattnigg: Spanisches Capriccio (Erstauff.); Bruno Kerber: Sinfonische Festmusik (Urauff.)

17. Jan. 1944: Dvorak: Der Wassermann (Erstauff.); Aulin: Violinkonzert (Erstauff.). Rolph Schroeder, Kassel. Beethoven: 3. Symphonie

6. März 1944: Hugo Wolf: Penthesilea (Erstauff.); Liszt: Klavierkonzert Es-dur. Taras Mykyscha, Wien. Smetana: Vysehrad (Erstauff.)

3. April 1944: Richard-Strauß-Konzert: Tod und Verklärung; 5 Orchesterlieder, in Aussicht genommen: Kammersängerin Trude Eipperle, München; Don Juan

19. April 1944: Beethoven: 9. Symphonie zu Führers Geburtstag

4 Kammermusikabende

des Bochröder-Quartetts

Städt. Konzerte Cottbus 1943/44

Leitung: Fritz Müller, Musikalischer Oberleiter

Ausführende: Das Städt. Orchester — Der Städt. Chor

8 Sinfonie-Konzerte

am 22. September, 22. Oktober, 18. November, 13. Dezember 1943, 25. Januar, 23. Februar, 14. März, 18. April 1944

2 Sonderkonzerte

Nordisches Sonderkonzert und Zeitgenössisches Konzert am 4. und 5. Mai und 5. Juni 1944

2 Chorkonzerte

am 11. Februar und ein weiter vorgesehenes

3 Kammerkonzerte

im Oktober, Dezember 1943 und Mai 1944

Solisten: C. Hansen, B. Musulin (Klavier), A. Kraus (Alt), L. Petroni (Violine), L. Piltti (Sopran), A. Ranzato (Violoncello), G. Taschner (Violine), E. M. Pasi (Klavier), E. Kristjansson (Tenor), E. Lamadin (Klavier), L. Predöhl (Sopran), R. Ermeler (Flöte), Lübecker Kammertrio.

Zur Aufführung kommen u. a.: Beethoven: 3. und 4. Sinfonie, Klavierkonzert c-moll, Brahms: Klavierkonzerte d-moll und B-dur, Violinkonzert, 4. Sinfonie; Schumann: 1. Sinfonie; Schubert: 7. Sinfonie C-dur; Mozart: Sinfonie Es-dur; Reger: Mozart-Variationen; Bruckner: 5. Sinfonie B-dur (Originalfassung); Dvorak: Violoncellokonzert; Sibelius: Finlandia; R. Strauß: Tod und Verklärung; Burleske; Pfitzner: Käthchen von Heilbronn

Zeitgenössische Werke u. a.: Jerger: Salzburger Hof- und Barockmusik; Riethmüller: Sinfonische Bilder; Berger: Legende vom Prinzen Eugen; Zandonai: Violinkonzert; Atterberg: Ballade; Kilpinen: Orchesterlieder; Graener: Wiener Sinfonie; Respighi: Fontane di Roma; Bossi: Wettlauf in Siena; Henrich: Innsbruck-Musik; W. Büsch: Orchesterserenade (Uraufführung); Degen: Capriccio; G. A. Schlemm: Polka-Fughetta

Chorwerke: Haydn: Die Jahreszeiten. Weiter vorgesehen ein modernes Chorwerk

Kammerkonzerte: Werke alter Meister — Musik der Familie Bach — Serenaden des Rokoko

Die zeitgenössischen Werke gelangen in Cottbus sämtlichst zum ersten Male zur Aufführung

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen 1943/44

Gesamtleitung: Gustav König

10 Hauptkonzerte

1. **Konzert: 19. und 20. 9. 43.** L. v. Beethoven: Egmont-Ouvertüre; H. Sutermeister: Divertimento für Streichorchester; A. Bruckner: 4. Symphonie in Es-dur („Romantische", Originalfassung)
2. **Konzert: 17. u. 18. 10. 43.** W. A. Mozart: Symphonie in B-dur (K.-V. 319); J. Haydn: Konzert für Cello und Orchester in D-dur. Solist: M. Spitzenberger. R. Schumann: 1. Symphonie in B-dur
3. **Konzert: 7. u. 8. 11 43.** J. Haydn: Concertante Symphonie für Oboe, Fagott, Violine, Cello und Orchester in B-dur. Solisten: B. Schlee, E. Steinhauser, A. Kunze, F. Bühling. L. v. Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester in Es-dur. Solist: E. Erdmann. R. Strauß: Tod und Verklärung
4. **Konzert: 27. u. 28. 11. 43.** F. Schubert: Ouvertüre zu Rosamunde; L. Spohr: Violinkonzert Nr. 8 in a-moll (in Form einer Gesangsszene). Solist: A. Kunze. J. Brahms: 4. Symphonie in e-moll
5. **Konzert: 19. u. 20. 12. 43.** J. S. Bach: Kreuzstab-Kantate; W. A. Mozart: Krönungsmesse. Solist: W. Schirp. Chor: Der Städtische Musikverein
6. **Konzert: 16. 1. 44.** J. Brahms: Nänie; F. Liszt: Faust-Symphonie. Chöre: Der Städtische Musikverein und Schubertbund Essen.
7. **Konzert: 13. u. 14. 2. 44.** G. F. Händel: Concerto grosso Nr. 12 in h-moll; W. A. Mozart: Konzert für Klarinette und Orchester in A-dur Solist: O. Stöckigt. L. v. Beethoven: 4. Symphonie in B-dur
8. **Konzert: 12. 3. 44.** H. Pfitzner: Symphonie in C-dur („An die Freunde"); J. B. Viotti: Konzert für Violine und Orchester. Solistin: G. de Vito. M. Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart
9. **Konzert: 6. u. 7. 4. 44.** J. S. Bach: Die Matthäus-Passion. Solisten: A. Merz-Tunner, M.-L. Schilp, H. Noort, H. H. Nissen, E. Röttgen. Chor: Der Städtische Musikverein
10. **Konzert: 7. u. 8. 5. 44.** J. Haydn: Die Schöpfung. Solisten: I. Beilke, H. Marten, X. Waibel. Chor: Der Städtische Musikverein

Städtische Bühnen Freiburg im Breisgau

Sinfoniekonzerte 1943/44

Gesamtleitung: Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff

Programmfolge der Sinfoniekonzerte

1. **Konzert: 10., 11. Okt.** Solist: Wolfgang Schneiderhan (Violine). Wittmer: Improvisation und Fuge (Uraufführung); Viotti: Violinkonzert; Brahms: 2. Sinfonie.
2. **Konzert: 14., 15. Nov.** Solist: Enrico Mainardi (Cello); Berger: Legende vom Prinzen Eugen (Erstaufführung); Dvorak: Cellokonzert; Strauß: Sinfonie domestica
3. **Konzert: 5., 6. Dez. 1943.** Solist: Georg Kulenkampf (Violine). Schumann: Genoveva-Ouvertüre; Spohr: 9. Violinkonzert; Beethoven: 3. Sinfonie
4. **Konzert: 9., 10. Jan.** Solistin: Branka Musulin (Klavier). Frommel: Sinfonie E-dur (Erstauff.); Frank: Symphonische Variationen; Schumann: 4. Sinfonie
5. **Konzert: 6., 7. Febr.** Solist: Helmut Melchert (Tenor), Julius Weismann (Klavier). Gluck: Ouvertüre Alceste; Weismann: Klavierkonzert B-dur (Erstauff.); Liszt: Faust-Sinfonie
6. **Konzert: 27., 28. Febr.** Solistin: Rosl Schmidt (Klavier). Schumann: 8 Frauenchöre mit Instrumentalbegleitung von Pfitzner; Pfitzner: Klavierkonzert Es-dur; Beethoven: 4. Sinfonie
7. **Konzert: 12., 13. März.** Solist: Adalbert Nauber (Violine). Beethoven: Coriolan-Ouvertüre; Sibelius: 7. Sinfonie; Mozart: Violinkonzert D-dur; Schubert: 4. Sinfonie
8. **Konzert: 26., 27. März.** Solist: Walter Rummel (Klavier). Beethoven: Klavierkonzert c-moll; Bruckner: 7. Sinfonie
9. **Konzert:** (außer Miete) **14., 15. Mai.** Solistin: Elly Ney (Klavier). Pfitzner: 3 Palestrina-Vorspiele (zum 75. Geburtstag); Brahms: Klavierkonzert B-dur; Beethoven: 8. Sinfonie

Außer Miete: 14., 15. Dez. 1944. Chorkonzert: Bach: Weihnachts-Oratorium

Außer Miete: Karfreitag, 7. April 1944. Brahms: „Ein Deutsches Requiem"

Außer Miete: Montag, 1. Mai. Beethoven: 9. Sinfonie

Sommer 1944: 9. Freiburger Musikwoche

Symphoniekonzerte 1943/44 der Stadt Heidelberg

Ltg.: Bernhard Conz, Städt. Musikdirektor. Ort: Stadthalle

1. Konzert: 28. 9. 43. Solistin Luise **Richartz** (Gesang). Helmut Degen Capriccio für Orchester (Erstauff.); P. v. Klenau: 4 Hölderlin-Lieder für Mezzosopran und Orchester (Urauff.); M. Reger: „An die Hoffnung"; W. A. Mozart: Arie aus „Titus" „Ach nur einmal noch im Leben"; L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 7, A-dur.

2. Konzert: 19. 10. 43. Solisten R. **Schöne** (Geige), H. v. **Beckerath** (Cello). K. Fr. Nötel: Orchester-Suite: Introduktion u. Rondo (Urauff); J. Brahms: Konzert f. Geige und Cello mit Orchester, a-moll; W. A. Mozart: Symphonie, C-dur (Jupiter-Symphonie)

3. Konzert: 16. 11. 43. Gastdirigent Staatskapellmeister Prof. R. **Heger**, Berlin. C. M. v. Weber: Freischütz-Ouvertüre; R. Strauß: Couperin-Suite; R. Heger: Verdi-Variationen op. 23; J. Brahms: Sinfonie Nr. 2, D-dur

4. Konzert: 7. 12. 43. Solist Prof. G. **Kulenkampff** (Geige). W. Petersen: 4. Symphonie, D-dur, Werk 33 (Erstauff.); M. Bruch: Violinkonz., g-moll; R. Strauß: Tod u. Verklärung

Chorkonzerte

Leitung: Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Poppen

Ort: Stadthalle

1. Chorkonzert: 19. 12. 43. G. F. Händel: Das Opfer — H. Klein, Zittau (Sopran), H. Hennecke, Berlin (Alt), H. Hoefflin, Berlin (Tenor), Ph. Göpelt, Leipzig (Baß)

Kammermusikalische Veranstaltungen

Ort: Stadthalle

1. Konzert: 8. 10. 43. Bruinier-Streichquartett. W. A. Mozart: Streichquartett, C-dur (K. V. 465); G. Verdi: Streichquartett e-moll; F. Schubert: Streichquartett G-dur Werk 161

2. Konzert: 5. 11. 43. Liederabend Lore Fischer. Lieder von: Schubert, Schumann, Schoeck, Wolf-Ferrari

3. Konzert: 10. 12. 43. Klavierquartett Hanke-Hamburg. Werke von Brahms, Schumann, Mozart

Konzerte des Symphonie- u Kurorchesters Karlsbad

Leitung: Städt. Musikdirektor August Vogt

Philharmonische Konzerte

1. Konzert: 7. November 1943. K. Freund, Violine. Mozart: Ouvertüre zu „Titus"; A. Vogt: Passacaglia, Beethoven: Violinkonzert; Brahms: 1. Symphonie

2. Konzert: 5. Dezember 1943. H. Stanske (Violine), M. Spitzenberger (Violoncello). Brahms: Doppelkonzert; Bruckner: 8. Symphonie (Originalfassung)

3. Konzert: 9. Januar 1944. Prof. W. Wolf (Klavier). R. Stephan: Musik für Orchester; Chopin: Klavierkonzert in e-moll; R. Strauß: „Aus Italien"

4. Konzert: 13. Februar 1944. Bach: „Die Kunst der Fuge" in der Instrumentierung und Ergänzung von Karl Hermann Pillney (Erstaufführung)

5. Konzert: 5. März 1944. B. Musulin (Klavier). Kodály: Variationen über ein ungarisches Volkslied; Beethoven: Klavierkonzert in G-dur, 7. Symphonie

Sonderkonzerte

1. Konzert: 20. Oktober 1943. M. Neuß (Violine). Berten: Intrada; R. Strauß: „Don Juan"; Dvorak: Violinkonzert; Beethoven: 5. Symphonie

2. Konzert: 17. November 1943. L. Cruciger (Klavier). Flößner: Musik zu einer Komödie; Schumann: Klavierkonzert; Sibelius: 2. Symphonie

3. Konzert: 15. Dezember 1943. I. Bernatz (Violoncello). Graener: Salzburger Serenaden; Dvorak: Cellokonzert; Brahms: 3. Symphonie

4. Konzert: 19. Januar 1944. M. Lößl (Klavier). Pepping: 1. Symphonie; Mozart: Klavierkonzert in B-dur; Schumann: 1. Symphonie

5. Konzert: 23. Februar 1944. E. Legart (Sopran). Bach: „Jauchzet Gott in allen Landen"; Komma: Konzert für Orchester; Wagner-Regény: Zwei Arien aus „Der Günstling"; Bruckner: 6. Symphonie (Originalfassung)

4 Volkstümliche Symphoniekonzerte

2 Kammerorchesterkonzerte

Sonderveranstaltungen

23. Januar 1944: J. Haydn: „Die Jahreszeiten"
30. April 1944: L. v. Beethoven: 9. Symphonie
Pfitzner-Strauß-Tage: 14.—18. Mai 1944

Konzerte im Gau Hessen-Nassau, Spielzeit 1943/44 der NSG „Kraft durch Freude"

Fortsetzung aus Heft Nr. 5/6.

Offenbach/Main

28. Okt. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: MD **W. Naue.** Solist: G. Sott, Klavier. Dohnanyi: Sinfonische Minuten. Grieg: Klavierkonzert. Beethoven: Sinfonie Nr. 8.
17. Nov. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: Prof. **Hermann Abendroth.** Solist: Herm. von Beckerath, Violoncello. Smetana: „Die Moldau". Volkmann: Violoncello-Konzert. Beethoven: 3. Sinfonie (Eroica) Es-dur.
16. Dez. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: **G. Maasz.** Solist: Irmela Claussen, Orgel. Reger: Mozart-Variationen. Händel: Orgelk. Nr. I. Schubert: 3. Sinf. D-dur.
25. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: Prof. **H. Abendroth.** Solist: W. Kempff, Klavier. W. Bülau: Suite für Orchester D-dur. Beethoven: Klavierkonzert c-moll. Haydn: Sinfonie D-dur.
17. Febr. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: **O. Gerster.** Solist: E. Reichelt, Sopran. Gerster: Ouvertüre zu „Enoch Arden". Mozart: 2 Arien. Gerster: Ernste Musik auf den Tod eines Fliegers. Strauß: „Zerbinetta"-Arie. Sibelius: Sinfonie Nr. 7.
16. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Ltg.: GMD **Ph. Wüst.** Solist: V. Abadjiev, Violine. Haydn: Sinf. (Die Königin). Dvorak: Violinkonzert. Beethoven: Sinf. Nr. 2.

Darmstadt

25. Okt. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: Prof. **H. Abendroth.** Solisten: Schmidt-Neuhaus, Klavier-Duo / L. Tunell, Alt. Weber: „Euryanthe"-Ouvertüre. Verdi: Arie aus „Don Carlos". Degen: Concertino für 2 Klav. mit Orch. (UA). Lieder mit Orch. Beethoven: Sinfonie Nr. 8.
16. Nov. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: Prof. **H. Abendroth.** Solist: H. v. Beckerath, Violoncello. Smetana: „Die Moldau". Volkmann: Violoncello-Konzert. Weismann: Sinfonie in B-dur.
31. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: MD **W. Naue.** Solist: E. Ney, Klavier. Beethoven: „Leonoren"-Ouvertüre, Klavierkonzert Nr. 4 und Sinfonie Nr. 4.
7. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: MD **W. Naue.** Solist: W. Ludwig, Tenor. Mozart: Divertimento Nr. 2. Mozart: Zwei Arien. Verdi: Tenor-Arie aus dem Requiem. Sibelius: Sinfonie Nr. 2.

Giessen

11. Okt. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solist: Rosl Schmid, Klavier. Bräutigam: Orchestermusik. Beethoven: Klavierk. Nr. 5. Schumann: 3. Sinf.
6. Dez. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solist: A. Kern, Sopran / J. Menz, Cembalo. Bach: Brandenburg. Konz. Nr. 5. Mozart: ‚Misera dove son'. Schubert: 3. Sinf. Hessenberg: 5 Orch.-L. Henrich: ‚Innsbruck'-S.
10. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solisten: Klessaschek, Violoncello / Bergmann, Violine. Busoni: Lustspielouvertüre. Brahms: Konzert für Violine u. Violoncello. Strauß: „Aus Italien".
6. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: MD **W. Naue.** Solist: W. Ludwig, Tenor. Mozart: Divertimento Nr. 2. Mozart: a) Der Odem der Liebe (Arie aus „Cosi fan tutte"); b) Arie des Oktavio aus „Don Giovanni", Folge der Heißgeliebten. Verdi: Tenor-Arie aus dem Requiem. Sibelius: Sinfonie Nr. 2.

Hanau a/Main

12. Okt. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Dirig.: Prof. **H. Abendroth.** Solist: R. Schmid, Klavier. Bräutigam: Orchestermusik. Mozart: Klavierk. d-moll. Schumann: 3. Sinf.
15. Nov. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Dirig.: Prof. **H. Abendroth.** Solist: L. Hoelscher, Violoncello. Smetana: „Die Moldau". Dvorak: Violoncello-Konzert. Weismann: Sinfonie in B-dur.
20. Dez. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester. Dirigent: MD **W. Naue.** Solist: W. Bissing, Klavier. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5. Brahms: 4. Sinfonie.
11. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: Prof. **H. Abendroth.** Solisten: Klessaschek, Violoncello / Bergmann, Violine. Busoni: Lustspielouvertüre. Brahms: Konzert für Violine u. Violoncello. Strauß: „Aus Italien".
21. Febr. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: KM **J. Willems.** Solist: F. Hüni-Mihacsek, Sopran. Haydn Sinf. Nr. 2 Es-dur. Arie aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten", Wagner: Lohengrinvorspiel, Siegfried-Idyll, Wesendonk-Lieder, Tannhäuser-Ouvertüre.
15. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Ltg.: GMD **Ph. Wüst.** Solist: V. Abadjiev, Violine. Haydn: Sinf. („Die Königin"). Dvorak: Violinkonzert. Beethoven: Sinf. Nr. 2.

Fortsetzung nächstes Heft.

Landeskapelle Meiningen

1943/44

Dirigent Gerhard Pflüger, Musikalischer Oberleiter

6 Abonnementskonzerte

1. Konzert: 5. 10. 1943. Siebert — Liszt — Dvorak
Solist Prof. Jos. Pembaur
2. Konzert: 2. 11. 1943. Schumann — Höller — Beethoven
Solist Prof. Hoelscher
3. Konzert: 14. 12. 1943. Funk — Brahms
4. Konzert: 11. 1. 1944. Beethoven — Mozart
Solist Prof. W. Stroß
5. Konzert: 8. 2. 1944. Bülow — Smetana — Sibelius
6. Konzert: 4. 4. 1944. Koch — Schubert — Haydn

5 Außerordentliche Konzerte

1. Konzert: 16. 11. 1943. Dvorak — Bruckner. Solist: K. Freund
2. Konzert: 26. 12. 1943. Pfitzner — Mozart — Schubert
3. Konzert: 22. 2. 1944. Draesecke — Gluck — C. Franck
4. Konzert: 21. 3. 1944. Reger
5. Konzert: 25. 4. 1944. Beethoven — Schumann

4 Kammermusikabende

1. 19. Oktober
2. 30. November
3. 25. Januar
4. 7. März

Konzerte der Provinzialhauptstadt Münster/Westfalen

Leitung: Heinz Dressel

10 Musikvereinskonzerte

19. Sept. 43. Solist: G. Taschner. Sibelius: Finlandia, Violinkonzert, 2. Sinfonie

3. Okt. 43. Solist: G. Cassado. Jerger: Partita (E); Dvorak: Cellokonzert; Schumann: 1. Sinfonie

17. Okt. 43. Solist: S. Végh. C. Bresgen: Concerto in D (U); Mozart: Violinkonzert; Beethoven: 8. Sinfonie

14. Nov. 43. Solisten: A. Kraus und K. Weiß. Reger: Klavierkonzert, Hymnus der Liebe, Beethovenvariationen

23. Jan. 44. Solist: H. Leygraf. Beethoven: Klavierkonzert c-moll; Bruckner: 5. Sinfonie (Urfassung)

20. Februar 44. Solist: H. Scheppan. K. Schäfer: Partita (Uraufführung); Strauß: Don Juan

19. März 44. Solist: G. Kulenkampff. Pfitzner: Ouvertüre, Käthchen von Heilbronn, Violinkonzert; Beethoven: 6. Sinfonie

23. April 44. Solist: V. Svihlikova. E. Pepping: 2. Sinfonie (E); Schumann: Klavierkonzert; Brahms: Haydn-Variationen

5. Mai 44. Gastdirigent: H. Diels. Solist: E. Durlet. Duvosel: Lebensskizze (E); Benoit: Klavierkonzert (E); C. Franck: Sinfonie d-moll (E)

12. Mai 44. Solist: L. Hoelscher. Händel: Wassermusik; K. Höller: Cellokonzert (E) unter Leitung des Komponisten; Brahms: 2. Sinfonie

5 Kammermusikabende

Kölner Kammertrio — Schneiderhan-Quartett — Peter-Quartett — Trio di Trieste — Münsterische Kammermusikvereinigung

6 Komponistenabende des Studio

Reger — Bresgen — Höffer — Bach Haydn/Beethoven — Neue Cellosonaten (Uraufführung: Höllersonate)

Sonder-Konzerte

I. Bach: Die Kunst der Fuge (Pillney), II. Beethoven: 9. Sinfonie, III. Bach: Matthäus-Passion, IV. Mozart: Requiem
V. **Chorauraufführung Paul Höffer „Mysterium Liebe"**
Kompositionsauftrag der Stadt Münster)
VI. **Westfälischer Komponistentag**
W. Göhre: Musik für Orchester (Uraufführung)
F. Ludwig: Schumann-Variationen (E)
K. Ueter: Sinfonie Nr. 2 (E)
H. Folkerts: Klaviertrio (Uraufführung)

Oldenburgisches Staatsorchester

Leitung: Heinrich Steiner

8 Anrechtskonzerte im Staatstheater

23. Aug. 1943: Solist Gerhard Taschner (Violine) Beethoven: Ouvertüre Coriolan; Konzert für Violine und Orchester; 7. Sinfonie

20. Sept. 1943: Solist Hans-Martin Theopold (Klav.) Theodor Berger: Legende vom Prinzen Eugen. Mozart: Klavier-Konzert (Krönungskonzert). Bruckner: 3. Sinfonie

11. Okt. 1943: Solisten Vera Duttlinger (Violine) Gerh. Strecke: Orchester-Suite Nr. 2. Dvorak: Violin-Konzert. Brahms: 4. Sinfonie.

8. Nov. 1943: Solist Arthur Troester (Cello) Kurt Rasch: Toccata. Haydn: Cello-Konzert. Reger: Serenade Werk 96.

3. Jan. 1944: Solist Friedrich Wührer (Klavier) Beethoven: Klavier-Konzert Es-dur. Bruckner: 5. Sinfonie

7. Febr. 1944: Solist Wilfried Hanke (Violine) Karl Höller: Passacaglia u. Fuge n. Frescobaldi. Spohr: Violin-Konzert (Gesangsszene). Strauß: Don Juan

8. Febr. 1944: Wiederholung Delmenhorst

6. März 1944: Chorkonzert Brahms: Ein deutsches Requiem

3. April 1944: Solist Hugo Steurer (Klavier) Pfitzner: Kleine Sinfonie (zum 75. Geburtstag). Beethoven: Klavier-Konzert G-dur; 3. Sinfonie (Eroica)

Zum Abschluß der Spielzeit 1943/44:
Beethoven: 9. Sinfonie
Solisten: M. Guilleaume, I. Pauly, G. Riedner, G. v. Tschurtschenthaler.

3 Schloßkonzerte

6. Dez. 1943: Solist L. M. Magistretti (Harfe) Em. Bach: 3. Sinfonie. Händel: Konzert für Harfe. Strauß: Couperin-Tanzsuite

24. Jan. 1944: Solist Helmut Zernick (Violine) Mozart: Ouvertüre Figaros Hochzeit; Violin-Konzert A-dur; Sinfonie Es-dur

24. April 1944: Solist Hermann v. Beckerath (Cello) Händel: Concerto grosso Nr. 5. Volkmann: Cello-Konzert. Boccherini: Adagio-Allegro für Cello u. Streich-Orchester. Haydn: Sinfonie G-dur (m. d. Paukenschlag)

Deutsches Philharmon. Orchester in Prag

Rudolfinum - Konzerte 1943/44

1. Konzert: 13. 10. 1943, 19.30 Uhr. Leitung Joseph Keilberth. Solist Friedrich Wührer, Wien (Klavier). J. S. Bach: Suite Nr. 4 D-dur; Franz Schmidt: Variationen über ein Thema von Beethoven für Klavier mit Orchester; Max Reger: Serenade op. 95

2. Konzert: 24. 11. 1943, 19.30 Uhr. Leitung Joseph Keilberth. Solist Adolf Steiner, Berlin (Violoncello). Robert Schumann: Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52; Joseph Haydn: Konzert für Cello mit Orchester D-dur; L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 4 B-dur

3. Konzert: 15. 12. 1943, 19.30 Uhr. Leitung Joseph Keilberth. Solist Walter Schaufuß-Bonini, Dresden (Klavier). Alfredo Casella: Serenade für kleines Orchester; M. Pilati: Suite für Klavier mit Streichorchester; Giov. Ottorino Paisiello: Konzert für Klavier; Respighi: Rossiniana

4. Konzert: 19. 1. 1944, 19.30 Uhr. Leitung Fritz Rieger Bremen. Solist Hans Beltz, Berlin. Hugo Hermann: Feiermusik Nr. 1 (Uraufführung); Brahms: Klavierkonzert d-moll; Anton Dvorak: Sinfonie Nr. 4 G-dur

5. Konzert: 1. 3. 1944, 19.30 Uhr. Leitung Paul Schmitz, Leipzig. Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 10 D-dur; Hans Stieber: Symphonische Aphorismen für kleines Orchester (Erstaufführung); Jean Sibelius: Sinfonie Nr. 1

6. Konzert: 12. 4. 1944, 19.30 Uhr. Leitung Joseph Keilberth. Solisten Hermann Klein, Prag (Violine), Josef Merz, Prag (Violoncello). Richard Strauß: Divertimento (Erstaufführung); Hans Pfitzner: Duo für Violine, Cello und kleines Orchester; W. A. Mozart: Sinfonie Nr. 41 C-dur K. V. 551 (Jupiter-Sinfonie)

8 Symphoniekonzerte der Seestadt Rostock 1943/44

Leitung: Städt. Musikdirektor Heinz Schubert

29. Sept. 1943: Beethoven: 2. Symphonie. Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 (d-moll). Reger: Romantische Suite (Erstaufführung). Klavier: Professor Frieda Kwast-Hodapp

27. Okt. 1943: Walther Abendroth: Konzert für Orchester (Erstaufführung). Pfitzner: Violoncellokonzert. Schumann: 2. Symphonie. Violoncello: Gaspar Gassado

21. Nov. 1943 (Totensonntag): J. S. Bach: Solokantate für Sopran, Nr. 51. O. Respighi: Concerto gregoriano (Erstaufführung.) H. Schubert: Verkündigung. Sopran: Kammersängerin Amalie Merz-Tunner. Violine: Konzertmeister Erich Seidl. Solisten und Chor des Stadttheaters. Der städtische Chor

15. Dez. 1943: Nordischer Abend. Y. Kilpinen: Spielmanns letzter Gesang (Erstaufführung). Grieg: Klavierkonzert. Y. Kilpinen: Fjeldlieder (Erstaufführung). Sibelius: 4. Symphonie (Erstaufführung). Klavier: Lieselotte Gierth. Bariton: Kammersänger Gerhard Hüsch

26. Jan. 1944: Busoni: Violinkonzert (Erstaufführung). Mozart: Klarinettenkonzert. Schubert: 5. Symphonie. Violine: Konzertmeister Walther Tietze. Klarinette: Kammermusiker Alfred Bürkner

16. Febr. 1944: H. v. Bülow: Caesar-Ouvertüre (Erstaufführung). Liszt: Klavierkonzert. Hausegger: Hymnen an die Nacht (Erstaufführung). R. Strauß: Macbeth (Erstaufführung). Alt: Annelotte Behr. Klavier: Professor Josef Pembaur

März 1944: F. Schmidt: 3. Symphonie (Erstaufführung. Violoncellokonzert. Paganini: Perpetuum mobile (Erstaufführung). Violoncello: Enrico Mainardi.

April 1944: Bartok: Tanzsuite (Erstaufführung). Violinkonzert. Beethoven: 4. Symphonie. Violine: Professor W. Schneiderhahn.

An Sonntag-Vormittagen (von 11—12 Uhr): Anton Bruckner-Zyklus mit jeweils einer Symphonie.

Gautheater Westmark Saarbrücken

Intendant Bruno von Niessen

8 Sinfoniekonzerte des Städt. Orchesters

Leitung: Generalmusikdirektor Heinz Bongartz

1. **Konzert: 19. Oktober 1943.** Anton Bruckner: 2. Sinfonie in c-moll (Urfassung)*; Johannes Brahms: Klavierkonzert B-dur. Solist: Professor Friedrich Wührer, Wien, Klavier
2. **Konzert: 16. November 1943.** Friedrich Reidinger: Eichendorffsuite*; Friedrich Chopin: Klavierkonzert e-moll; Cesar Frank: Sinfonie in d-moll. Solist: Georg von Vàrsàhelyi, Budapest, Klavier
3. **Konzert: 14. Dezember 1943.** Theodor Berger: Rondo giocoso*; Johannes Brahms: Violinkonzert D-dur; Max Trapp: 5. Sinfonie in F-dur*. Solist: Professor Georg Kulenkampff, Berlin, Violine
4. **Konzert: 11. Januar 1944.** Georg Friedrich Händel: Concerto grosso; Heinz Schubert: Vom Unendlichen*; Heinrich Kaminski: In Memoriam*; Johannes Brahms: 1. Sinfonie in c-moll. Solistin: Kammersängerin Amalie Merz Tunner, Duisburg, Sopran
5. **Konzert: 8. Februar 1944.** Heinz Bongartz: 2. Suite für Orchester*; Karl Höller: Cellokonzert*; Wolfg. Amadeus Mozart: Sinfonie in Es-dur. Solist: Professor Ludwig Hoelscher, Salzburg, Cello
6. **Konzert: 7. März 1944.** Josef Haydn: Sinfonie in C-dur (Militär); Ermano Wolf-Ferrari: Violinkonzert*; Robert Schumann: Sinfonie in Es-dur (Rheinische). Solistin: Guila Bustabo, München, Violine
7. **Konzert: 4. April 1944.** Johannes Brahms: Aus der Serenade A-dur*; Louis Spohr: Gesangsszene; Hugo Wolf: 4 Mörike-Lieder; Hans Pfitzner: 4 Lieder*; Max Reger: Böcklinsuite. Solisten: Edith Laux, Leipzig, Sopran; Konzertmeister Gottfried Stanek, Violine
8. **Konzert: 2. Mai 1944:** Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge in Es-dur*; Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Es-dur, 5. Sinfonie in c-moll. Solistin: Professor Elly Ney, Salzburg, Klavier

* zum ersten Male.

Außerdem 10 Morgenveranstaltungen „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik"

Städt. Konzerte Solingen 1943/44

Gesamtleitung: Städt. Musikdirektor Werner Saam

Sonntag, 19. 9. 43. Sinfoniekonzert. F. Schubert: Sinfonie Nr. 7 (C-dur); L. v. Beethoven: Violinkonzert D-dur, op. 61. Solist: R. Schulz, Violine, Berlin

Sonntag, 31. 10. 43. Sinfoniekonzert. L. Cherubini: Vorspiel zu „Anakreon"; W. A. Mozart: Sinfonie Nr. 35 (D-dur) „Haffner" (K.-V. 385); L. v. Beethoven: Vorspiel zu „Die Geschöpfe des Prometheus", op. 43, Klavierkonz., G-dur, Werk 58. Solistin: B. Musulin, Klavier, Kroatien

Sonntag, 21. 11. 43. Sinfonie- und Chorkonzert. J. Ingenbrand: Sinfonie „Am hohen Meer" (Urauff.); W. A. Mozart: „Dir, Seele des Weltalls", Kantate für gemischten Chor und Orchester, Violinkonzert G-dur (K.-V. 216); A. Bruckner: „Te deum", für Soli, gemischten Chor und Orchester. Mitwirkende: K. Aßmann, Violine, Krakau; Städtischer Singverein, Solingen

Sonntag, 2. 1. 44. „Heitere Sinfonik". J. Haydn: Sinfonie Nr. 94, G-dur (mit dem Paukenschlag); L. v. Beethoven: Chorfantasie für Klavier, gem. Chor und Orchester, Sinfonie Nr. 4, B-dur, op 60; R. Strauß: Burleske für Klavier und Orchester, d-moll. Mitwirkende: E. Schacht, Klavier, Braunschweig; Städt. Singverein, Solingen

Sonntag, 23. 1. 44. Sinfoniekonzert. R. Wagner: Aus der Oper „Tristan und Isolde" Vorspiel und Isoldens Liebestod; S. v. Hausegger: „Hymne an die Nacht" (Erstauff.); M. v. Schillings: Spielmanns Leid und Freud aus der Oper „Der Pfeifertag" (Erstauff.); F. Liszt: „Die drei Zigeuner" (Erstauff.); A. Dvorak: „Lied an den Mond" (Erstauff.); R. Strauß: „Tod u. Verklärung", sinf. Dichtung, Werk 24. Solistin: L. Richartz, Alt, Frankfurt a. M.

Sonntag, 19. 3. 44. Sinfoniekonzert. Z. Kodaly: Ungarische Tänze; F. Chopin: Klavierkonzert, e-moll, op. 11 (Erstaufführung); A. Dvorak: 5. Sinfonie, e-moll, Werk 95 „Aus der neuen Welt". Solist: G. v. Vasarheliy, Klavier, Budapest

Karfreitag, 7. 4. 44. Sinfonie- und Chorkonzert. J. Brahms: Sinfonie Nr. 3, F-dur, op. 90; A. Irmler: „Tod und Leben" (Urauff.) Oratorium für Soli, Chor und Orchester.

Sonntag, 23. 4. 44. Sinfoniekonzert. R. Schumann: Sinfonie Nr. 4, d-moll, op. 120; H. Pfitzner: Cellokonzert (Uraufführung), op. 52, Drei Vorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaug" (Erstauff.), Wiederholung des Cellokonzertes. Solist: Prof. L. Hoelscher, Cello; Prof. Dr. H. Pfitzner als Gastdirigent

Das Deutsche Nationaltheater Weimar

Acht Symphoniekonzerte (Platzmiete) der Weimarischen Staatskapelle

Leitung: Generalmusikdirektor Paul Sixt

1. **Konzert: 4. Oktober 1943.** Solist Helge Roswaenge. Beethoven: Ouvertüre zu „Coriolan"; Philipp Emanuel Bach: Symphonie; Helge Roswaenge: Gesänge mit Orchester; Beethoven: 5. Symphonie
2. **Konzert: 1. November 1943.** Solist Prof. Friedrich Wührer (Klavier). David: Divertimento; Brahms: Klavierkonzert B-dur, 2. Symphonie D-dur
3. **Konzert: 21. November 1943.** Verdi-Requiem
4. **Konzert: 20. Dezember 1943.** Solist Siegfried Schultze (Klavier). Neues Werk. Beethoven: Klavierkonzert B-dur, 3. Symphonie (Eroica)
5. **Konzert: 31. Januar 1944.** Solist Prof. Kulenkampff (Violine). Schumann: 1. Symphonie B-dur; Spohr: Gesangsszenen; Bruch: Violinkonzert; Strauß: Tod und Verklärung
6. **Konzert: 21. Februar 1944.** Solist Gaspar Cassado (Cello). Reger: Ballett-Suite; Neues Werk; Dvorak: Cello-Konzert
7. **Konzert: 27. März 1944.** Solistin Gertrude Pitzinger (Gesang). Händel: Concerto grosso d-moll; Gesänge mit Orchester; Bruckner: 8. Symphonie
8. **Konzert: 8. Mai 1944.** Solist Edwin Fischer (Klavier). Reznicek: Ouvertüre zu „Donna Diana"; d'Albert: Klavierkonzert; Mozart: Haffner-Serenade; Mozart: Klavierkonzert D-dur

Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik"	„Zeitschrift für Musik"
36. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	111. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 70. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 22. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

Heft 9/10 1943/44 Dezember/Januar

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber und Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk.

Heft 9/10 Dezember/Januar 1943/44

Musik für Verwundete, insonderheit für Arm- und Handverletzte.

Eine Anregung.

Von Hugo Kinzel, Reichenberg.

Wenn ich daran gehe, über Musik für Verwundete, besonders für Arm- und Handverletzte zu schreiben, so deshalb, weil ich von vielen versehrten Kameraden geradezu gebeten wurde, die Öffentlichkeit auf die brennenden Fragen hinzuweisen, die sich aus der Themastellung ergeben und weil ich die stille Hoffnung hege, durch offenes Aussprechen der Schwierigkeiten der Verwundetenmusikübung einen ersten Schritt zu ihrer Beseitigung zu tun. Ich will die Darstellung auch nicht geben, ohne vom eigenen Erleben auszugehen, weil die Erfahrungen aus der Praxis der Verwundeten gewonnen, eine gewisse Resonanz bei der unbeteiligten Öffentlichkeit auslösen dürften, da sie ja nicht nur als theoretische Erörterungen gewertet werden können.

Viele Volksgenossen, selbst Musiker, denen ich in und außer Lazarett von den mich bewegenden Gedankengängen, wie verletzte Berufsmusiker und ernststrebende Laien trotz Arm- oder Handverletzung wieder zum Selbstmusizieren gebracht werden könnten, erzählte, brachten kaum mehr als das Interesse auf, das man einer Kuriosität entgegenzubringen willens ist. Selbst Komponisten, auf die doch für gewöhnlich handwerklich neuartige Aufgabestellungen, von allem anderen abgesehen, einen feinen Reiz auszuüben und sie infolgedessen anzuziehen pflegen, sahen mich öfter ungläubig lächelnd an, als ich mich für die musikalische Eigenbetätigung verwundeter Musiker mit Eifer einsetzte. Und doch sehe ich nach wie vor die eigene Musikübung Verwundeter einmal als ein therapeutisches Mittel an, das ähnlich wie der Verwundetensport geeignet ist, in den Verwundeten den Stolz auf die eigene Leistung wieder zu erwecken, das Selbstbewußtsein zu stärken, das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen und so die Voraussetzungen zu einer raschen Genesung zu schaffen. Ich bin zum andern davon überzeugt, daß über die Genesungsbeschleunigung hinaus die eigene Musikübung zu einem ständigen Freude- und damit Kraftquell werden kann, der die Lebensmächtigkeit der Versehrten beträchtlich und dauernd zu steigern vermag, was für die erneute Eingliederung Verwundeter in den Produktionsprozeß nach dem Ausscheiden von der Wehrmacht von Bedeutung sein kann. Wenn dem aber so ist, so kann die Frage der Verwundetenmusik politisches Interesse beanspruchen und müßte demzufolge von Partei und Staat entsprechend gefördert und geleitet werden.

Überblicke ich die Zeit zwischen meiner Verwundung und dem heutigen Tage, so heben sich verschiedene und wahrlich nicht wenige Stunden mit besonderem Glanze von dem durch Schmerzen und Sorgen überreich durchwirkten einförmigen Hintergrund des Lazarettlebens ab. Wie erquickt beispielsweise der erste Schlaf, wie erfreut das erste Verlassen des Lagers, welche Fröhlichkeit löst der erste Aufenthalt im Freien aus! Was könnte ich noch alles anführen, das dem gesunden Menschen Selbstverständlichkeit ist, das er, ohne dafür dankbar zu sein, ja ohne darüber besonders nachzudenken, einfach als ihm zukommend hinnimmt, das sich uns Verwundeten jedoch aufs Neue als Köstlichkeit des Lebens anbot, das uns zum Entzücken hinriß. Alle diese Tage, die in der Welt des Verwundeten soviel bedeuten und die auch mich in ihren Zauber tief einspannen, werden in den Schatten gestellt von dem Tage, da ich das erste Mal wieder am Klaviere saß und zu musizieren versuchte.

Mir wurde dabei bewußt, daß ich, obwohl der rechte Arm noch gehörig schmerzend auf der Abduktionsschiene lag und obwohl ich

bisher noch nie ausschließlich mit der linken Hand allein musiziert hatte, dem Leben von dem Augenblick an aufs neue zurückgegeben war und sich mein Zustand von nun an bessern würde. Freilich war die Traurigkeit darüber nicht zurückzudämmen, daß ich wohl meine Hauptinstrumente, die Violine und Bratsche, nie wieder würde spielen können. Aber was verschlug es schon, da ich doch in Kürze mit einer gewissen Fertigkeit des Linkshändigmusizierens rechnen zu können glaubte. Ich fühlte in diesem Augenblick, daß die Musik für den Musiker nicht nur Erholung und Entspannung, sondern Element, in dem er lebt, ja Lebenselixier schlechthin ist.

Waren mir auch an der Front die Kompositionen für Solo-Violine und Solo-Violoncello von Johann Sebastian Bach liebste Kameraden gewesen, hatte ich sie mir in stillen Stunden im Bunker oder Graben nur durch Lesen vergegenwärtigen können, so versuchte ich jetzt, verschiedene Abschnitte daraus mit der linken Hand einigermaßen klanglich zu verlebendigen. Von den Schwierigkeiten, die sich dabei ergaben, schweige ich. Ich hatte aber an den Werken herzliche Freude und arbeitete täglich daran. Aber wie es nicht anders sein konnte, drängte es mich, originale Kompositionen für die linke Hand allein zu erwerben, weil Bearbeitungen, so gut sie sein mögen, eben doch die klanglichen Reize der Originale nicht auszuschöpfen vermögen. Es galt, die Werke, deren man von der bestehenden Literatur habhaft werden konnte, zunächst zu sichten. Dabei ergab sich leider, daß, abgesehen von den „Vier Spezialstudien für die linke Hand allein" von Max Reger (U. E.), einer „Sonate für die linke Hand" von Carl Reinecke (Ed. Peters), einer „Etüde für die linke Hand / in „Geist und Tecknik der zeitgenössischen Klaviermusik" / (Tonger) von Ernst Lothar von Knorr wenig Brauchbares vorhanden war. Gute Bearbeitungen der Bachschen Chaconne durch Johannes Brahms (Ed. Breitkopf & Härtel) und einiger weniger lyrischer Stücke von Eduard Grieg durch Teichmann (Ed. Peters) ergänzten die Originale. Die Ausbeute war spärlich genug und auch das, was ich eben nannte, war mehr oder weniger nur als Studienmaterial für die linke Hand normaler Pianisten anzusprechen. Andere Musiken für die linke Hand allein, etwa die Konzerte von Richard Strauß oder Maurice Ravel, waren nicht zu beschaffen. Ich stürzte mich mit Feuereifer auf diese wenigen Werke und übte solange und sooft, als es möglich war, ohne die Lazarettsitten ernstlich zu gefährden. Erwähnen muß ich gleich hier, welch große Fortschritte die Genesung von dem Tage an machte, an dem ich zum ersten Mal wieder musizierte. Die Ärzte waren geradezu erstaunt. Es erhellt daraus am besten die Bedeutung, die der Musik für die seelische Gesundung auch bei schwierigsten Verwundungen zukommt. Die seelische Gesundung wieder schafft geradezu die Voraussetzungen der leiblich-körperlichen Heilung.

Fand sich für die linke Hand allein nur wenig an brauchbarer Literatur, so waren die an der linken Hand versehrten Kameraden noch schlechter dran, weil für die rechte Hand allein fast nichts gefunden wurde. Abgesehen von einem lyrischen Stück von Eduard Grieg in der oben genannten Teichmannschen Bearbeitung für die rechte Hand und einer Bearbeitung eines mährischen Hirtenliedes durch Hans Maria Dombrowski war Literatur für die rechte Hand allein nicht aufzutreiben. Weil wir Verwundeten aber unbedingt musizieren wollten, der Literaturmangel aber geradezu katastrophal war, kamen wir auf den Gedanken, originale Klaviermusik für Klavier zu zwei Händen zu spielen. Ein Links- und ein Rechtshänder fanden sich zu bescheidenstem Ensemblemusizieren. Auch das dreihändige Klavierspiel wurde gepflegt, wobei jeweils ein Rechtshänder mit einem normalen Pianisten zusammen musizierte. An Literatur fanden wir zwar auch nur wenig, aber die Freude an den an sich bescheidenen Kompositionen war groß. Es wurden im wesentlichen eine Sonate für Klavier zu drei Händen von Johann Wilhelm Häßler / aus „Sechs leichte Sonaten", Erfurt 1786, Teil I Nr. 6 / (Nagels Musikarchiv) und einige Stücke von Johann David Scheidler und Carl Ludwig Traugott Gläser in „Vermischte Handstücke für zwei Personen auf einem Clavier" (Ed. Schott) gespielt.

Man mag dem verwundeten Musiker alles geben, ihm alle Wünsche erfüllen, wenn man ihm nicht wieder zum Selbst-Musizieren verhelfen kann, wird er innerlich nicht zur Ruhe, damit zur Genesung und späterhin nach dem Ausscheiden von der Wehrmacht zu einer ersprießlichen, wenn auch vielleicht anders gearteten Tätigkeit kommen. Mit Umschulung des Berufsmusikers auf ein anderes Instrument von dem bisher gespielten, ist es nicht immer getan, obwohl es in vielen Fällen möglich sein mag. Manchmal wird die Umschulung von rechts auf links durchaus genügen. Versuche werden allenthalben gemacht. Ich erwähne nur die Umkonstruktion der Trompete für Linksarmige, die der Kammervirtuose Täubig und sein Schüler Alfred Schmid (beide Leipzig) soweit durchgeführt haben, daß alles auf dieser Trompete spielbar ist. Ich erwähne ferner die „Böhmflöte für Einarmige", die der Musikschuldirektor Emil Müller, Preßnitz zusammen mit der Instrumentenbaufirma V. Kohlerts Söhne, Graslitz schon im vorigen Weltkrieg konstruierte. Wenn auch Müller vor allem an die Verwendung dieser Flöte für Einarmige beim Hausmusizieren denkt, so kann sie doch auch mit Glück vom Berufsmusiker verwendet werden, da eine fünfundsiebzigprozentige Leistungsfähigkeit des normalen Flötisten erreicht werden kann, wenn Eignung, Begabung, Fleiß und Willenskraft

vorhanden sind. Die Flöte kann für die rechte wie für die linke Hand konstruiert werden. Der Schöpfer des Instrumentes hält jedoch die Einarmflöte für die linke Hand als für das einhändige Flötenspiel am geeignetsten.

Um auch Handverletzten etwa bei einem fehlenden Finger in Zukunft das Musizieren zu ermöglichen, wird man Konstruktionen geeigneter Klaviaturen das Augenmerk zuwenden müssen. In diesem Zusammenhange wäre die Jankó-Klaviatur und eine von Walther Hensel, Teplitz-Schönau seit Jahren konstruierte Klaviatur ernstlich heranzuziehen und der serienweisen Herstellung zu überantworten.

Aber wenn auch ein früher konzertierender Musiker nicht mehr konzertierend tätig sein kann, braucht er das, wenn auch im konzertierenden Sinne unzulängliche Spielen des Klaviers oder eines anderen Instrumentes, um in seinem Elemente leben zu können. Weil aber der bisher konzertierende Musiker die ausgefeilte Darstellung musikalischer Werke nur schwer missen kann, weil aber auch der ernste Laie Kompositionen braucht, die er mit letzter Feinheit darzustellen imstande ist, ergibt sich die dringende Forderung nach vollwertigen, höchstens mittelschweren Kompositionen für die linke Hand allein, für die rechte Hand allein, für drei Hände, wobei einmal die rechte Hand und einmal die linke Hand dem normalen Zweihändigspiel zuzusetzen wäre. Volksliedbearbeitungen für die eine wie für die andere Hand und Liedkompositionen überhaupt wären zu schaffen, wobei an eine Darstellung zu denken wäre, daß der Verwundete den Klavierpart und die Singstimme selbst übernimmt, sich also selbst begleitet.

Die zu schaffenden Kompositionen, mit denen die in der Heimat schaffenden Komponisten ihren Beitrag zum Kriegsgeschehen leisten könnten, dürften — diese Forderung erhebt sich unerbittlich — nicht nur als Surrogate zu werten sein. Es gilt, für die genannten Besetzungen eigengesetzliche Werke zu schaffen und werkgerechte Bearbeitungen herzustellen. Die ersten mir bekannten gelungenen Versuche in diesem Sinne höchst verantwortlich zu produzieren hat der am Leipziger Konservatorium als Kompositionslehrer wirkende aus dem Sudetenland stammende Felix Petyrek unternommen. (Die Kompositionen für eine Hand und drei Hände von Petyrek erscheinen in Kürze wie meine eigenen Bearbeitungen einiger Sätze aus Solokompositionen von Johann Sebastian Bach für die linke Hand allein und einige Volksliedhefte für Gesang und eine Hand von Walther Hensel im Ullmann-Verlag Reichenberg.)

Der Instrumentenbau und die Komposition für Kriegsversehrte, eine Ehrenpflicht des deutschen Volkes, könnte der Staat durch Preisausschreiben entscheidend fördern. Die Tatsache aber, daß der Musiker, um — auf welche Weise immer — schaffen zu können, und sei es auch nur nebenher, mit Musik zu tun haben muß, ist bei der geistigen Betreuung und bei der Berufsberatung versehrter Musiker unbedingt zu berücksichtigen.

Der faustische Gedanke in der deutschen Musik.

Von Siegfried Kallenberg, München.

Im europäischen Tonempfinden sind es zwei grundlegende Richtungen, die den musikalischen Stil der zivilisierten Völker seit Jahrhunderten entscheidend bestimmen: Wir meinen das vertikale und das horizontale Klangprinzip, im metaphysischen Sinn ausgedrückt: jenes speziell deutsch geartete, nach oben strebende Gottsuchertum im Gegensatz zu der erdverwurzelten Daseinsfreude des südländischen Menschen. Oder als Kunstform gedacht: das gotische Bauprinzip gegen das romanische Flächenprinzip. Will man an den Untergrund dieser zwei fundamentalen Weltanschauungen kommen, so muß sehr weit zurückgegriffen werden, zurück bis in die vorchristlichen Jahrhunderte, bis zu den ersten primitiven Äußerungen eines bewußten *musikalischen,* nicht mehr bloß *geräuschmäßig* sich äußernden Tonwillens.

In den frühgermanischen, auf Luren und Hörnern geblasenen Weckrufen und Signalen, auf den dem Zauber dienenden kultischen Tonfolgen dokumentiert sich schon der gleiche vertikal gerichtete Baugedanke, wie wir ihn von jenen dem Sonnenkult dienenden Steindenkmälern der Vorzeit, den sogenannten Jupitersäulen, den Menhiers etc. her kennen: sie streben alle nach oben, tragen also keimhaft schon den gotischen Gedanken in sich. Und was sind die Quart-, Quint- und Oktavtonschritte jener frühesten Musikäußerungen anderes als das weiträumige Emporstreben eines, wenn auch noch primitiv sich äußernden musikalischen Gedankens? Verfolgt man aber diese hier nur im äußersten Umriß gezeichnete geistische Evolution des weiteren, so erscheint nach Jahrhunderten als Abschluß derselben der gotische Dom und in der musikalischen Parallele, die sich zwangsläufig aus den Prim-, Quart-, Quint- und Oktavsystem ergebende Architekur des 17. und 18. Jahrhunderts, die Musik eines Schütz, Haendel und Bach.

Während der südliche Kulturkreis das romanisch-horizontale Klangbild zu gänzlich anders gearteten Endpunkten, hauptsächlich zur Vollendung des *melodischen* Denkens geführt hat, mündet die nordische Gefühlswelt immer betonter und sinnfälliger in das Gottsuchertum, bei Bach noch dessen reinste Inkarnation, bei Beethoven aber schon als ausgesprochenes Ringen menschlichen Kämpfertums gegen die Übermacht schicksalhafter Verkettungen; ein erstes Aufleuchten einer Ideenwelt, wie sie sich in den weiteren Entwicklungsphasen der deutschen Musik immer bestimmter und herausfordernder, kund tun sollte.

Der faustische Gedanke, gesteigert zum Ringen um Erkenntnisse höherer Art, ist ein Sondereigentum des nordischen Menschen. Das Problem als solches mutet den Südländer fremd, ja un-

sympathisch an. Er betrachtet die Musik im Wesentlichen als Genußmittel, der nordische Mensch dagegen sucht vor allem zu *erkennen*. Indessen sich aber dieses metaphysische Ringen in der Dichtkunst schon früh bemerkbar machte, tritt es als *Tonphänomen* doch erst im 18. Jahrhundert auf. Wenn Bach auch reinster Christ: seine gigantische Tonwelt birgt in ihren geheimsten Tiefen doch schon den Zwiespalt Gott und Mensch, wenn auch immer wieder niedergerungen vom christlichen Dogma der absoluten Unterwerfung unter einen höheren Willen.

Gewitterhaft aber bricht der Trotz gegen das Schicksal in Beethovens Werk durch: ein erstes, gewaltvolles, antik-prometheisches Aufbäumen und Sichbehauptenvollen gegen höhere Kräfte, erhabener Ausdruck eines heftigen, aber edlen Persönlichkeitswillens; des kunstbestimmenden Individualismus, faustischen Trotzes gegen das Schicksal.

Das Erscheinen der Goethischen Faustdichtung aber bedeutete für die weitere musikgeschichtliche Entwicklung in Deutschland eine entscheidende Wende: sie beschwor die Abkehr vom musikalischen Absolutismus zur Hochklassik, die Wendung zur Romantik und schließlich zur Programm-Musik mit andern Worten: In der Musik wirkt von nun an nicht mehr ausschließlich die eigenschöpferische Phantasie, sondern eine von außen fordernd an sie herantretende sinnliche *Idee*. Zunächst griff der Romantiker Ludwig Spohr als erster den Fauststoff als Opernvorwurf auf. Das Fragwürdige eines Bühnenerfolges aber drängte des weiteren die Tondichter zur Form der *symphonischen Programmusik*. Berlioz, der germanisierte Franzose, und insbesondere Franz Liszt sahen im Fauststoff den Träger symphonischer Dramatik und führten damit das Wesen des Problematischen als eine neue Form des musikalischen Denkprozesses in die europäische Tonwelt ein. Daß sich auch Richard Wagner dieses dankbaren Vorwurfs bemächtigte, entsprach nur seinem gesamten künstlerischen Ethos. Ohne Zweifel ist Wagners Faustmusik als dasjenige Werk zu betrachten, in welchem sich die metaphysischen, nicht eigentlich sinnlich darzustellenden Elemente der dichterischen Problematik am reinsten verkörpern. Unter den späteren Romantikern der Musik steht wohl Schumann, wie seine Manfred-Ouverture beweist, dem faustischen Wesen am nächsten. Von dieser Zeit an aber beginnt das faustische Wesen in der deutschen Musik bereits merklich zu verblassen. Bruckners Symphonik z. B., so gedankenschwer sie auch ist, besitzt keineswegs mehr den Charakter einer persönlichen Auseinandersetzung oder gar eines prometheischen Ringens mit nichtmenschlichen Kräften. Sie dürfte der katholisch orientierte Gegenpol sein zu der protestantischen Mystik eines Bach. Vollendes aber mit Richard Strauß mündet das auch hier wie bei Schumann vom Weltschmerz eines Byron her befruchtete Problem in eine Angelegenheit von man möchte fast sagen, persönlich gefärbter Empfindsamkeit, die sich beträchtlich weit von einer Allgemeingültigkeit problematisch gefärbte Gedankenwelt entfernt zeigt.

Was noch die geistesverwandte russische Musik jener Zeit betrifft, so könnte vielleicht hier noch die schwermütige Pathetik eines Tschaikowsky als faustischer Einschlag herangezogen werden. Doch stören in der leidenschaftlichen, aufgewühlten Tonwelt vielfach fremde Stilelemente, die schon in ihren Grundzügen nicht mehr das Idealbild der nordischen Tonarchitektonik erkennen lassen. Interessant ist, wie sich schließlich bei Scriabin das Programmatische in ein technisches Problem verflüchtigt, in jenes fast nur noch im konstruktiven sich bewegenden Danken, das später in Deutschland schließlich zu einer Art motorischer, substanzloser Ideologie führen sollte.

Der faustische Gedanke in der deutschen Musik beginnt seine treibende Motion mit Beethoven, entwickelt sich gemäß der ästhetischen Forderungen eines Herder und Jean Paul zur Programmusik und im weiteren Verlauf zum Gesamtkunstwerk Richard Wagners. Er hat sich also als ein befruchtendes Element erster Ordnung erwiesen, soweit er sich auch vom reinen schöpferischen Phantasieland der sogenannten absoluten Musik der Hochklassik entfernt zeigt. Möglich aber war er nur auf nordischem Boden und hier wieder nur im *deutschen* Kulturkreis als dem Träger eines Bauprinzips, dessen Ideal es war, der Erde zu entweichen und in das Geheimnis jenseitiger Dinge forschend vorzugreifen. Ob das Musikgefühl des 20. Jahrhunderts dieses Ziel wieder aufnimmt, ob es nicht gezwungen wird, nach soviel Abirrungen in bloßen Materialismus wieder kollektiv, nämlich im Namen der Menschheit und ihrer Geschicke zu denken: wer vermöchte das heute zu sagen.

Ein Schwanenlied der Romantik.

Das Ende des „Cäcilianismus" in der Musik.

Von Alfred Schnerich, Wien.

Die romantische Bewegung seit Wende des 18. und 19. Jahrhunderts setzte sich im Gegensatz zu den an die Antike anknüpfenden Traditionen, und stellte statt dessen das *Mittelalter*. Zunächst war dies in der Literatur, dann in der Baukunst, ganz besonders auf kirchlichem Gebiete, später dann in der entsprechenden *Musik*, wenn sich auch die Anzeichen schon früh zeigten. Vor allem bemängelte man die beim katholischen Kult gebräuchlichen Instrumente. Man schuf in diesem Sinne Vokalwerke „im alten Stil". Es fehlte allerdings nie an Stimmen, welche die Ansicht vertraten, daß die Nachahmung zeitlich und örtlich entlegener Werke den alten doch nicht gleichwertig ist. Auch fand das Volk daran wenig Gefallen. Indes mußten andere Ereignisse eintreten, damit die Sache feste Form erhielt: Es war das Jahr 1866 mit dem Ausscheiden Österreichs aus dem Deutschen Bund. Das Schwergewicht war fortab auf den vorwiegend protestantisch nördlichen Teil Deutschlands abgerückt. Die dortigen Katholiken, welche bislang auf das katholische Österreich blickten, hatten den Rückhalt verloren, und waren auf sich selbst angewiesen. Die Stimmung wendete sich rasch.

Ein Jahr nach dem Ausscheiden Österreichs aus dem Deutschen Bund, 1867, trat der *„Cäcilienverein für alle Länder deutscher Zunge"* ins Leben, der vor allem die in Österreich zur höchsten Vollkommenheit gediehenen Instrumentalmusik beim Gottesdienst bekämpfte. Es geschah dies wohl organisiert, mit größter Energie, aller-

dings auch mit größter Skrupellosigkeit. Nebst einer Anzahl kleinerer Zeitschriften und selbständigen Veröffentlichungen waren es die „Musica sacra“ und die „Fliegenden Blätter für Kirchenmusik“, sowie das „Kirchenmusikalische Jahrbuch“, welche führten. Eine Fülle moderner Kompositionen „im strengen Stil“ verbreitete sich davon gefördert.

In der allgemeinen Literatur wurde dies wohl nicht viel beachtet, und der *„Cäcilianismus“* als „Kunstsekte“ gewertet. Das nördliche Deutschland war indes so ziemlich gewonnen, das südliche, vor allem Bayern mit München, dazu Österreich mit Wien verhielten sich, wo nicht ablehnend, so doch zurückhaltend.

Das Übel dabei war, daß man gegenüber dem Kampfe gegen die Instrumente die liturgische Korrektheit in der Praxis ganz vernachlässigte, und der Mißstand ärger denn je war. Die unausgesetzten Bemühungen, dem Volke die gewohnte Kunst und Kunstübung zu nehmen, und dies mit der Vernunft in Einklang zu bringen, hatten zur Folge, daß man überhaupt die Kunst für alles erdenkliche Übel in der Welt verantwortlich mache, und die Mittelmäßigkeit dafür ausspielte. Neben vielen anderen ward der klassische Leitsatz geprägt: „Je mehr der Künstler hervortritt, umsomehr tritt der Christ zurück.“ (Anton Bruckner äußerte sich dem gegenüber: „Kirchlich is, wenn ihnen gar nix mehr einfallt.“)

Derartige Dinge konnten sich festsetzen, da die angefeindeten Werke fast nur in Stimmen handschriftlich verbreitet, daher schwer zugänglich waren. Weiterhin bekannt waren eigentlich nur Mozarts Requiem und Beethovens beide Messen. Eine Abwehr konnte daher nicht zur Geltung kommen. Anderseits zogen sich Komponisten vom Rang immer mehr von der Kirchenmusik zurück, bzw. gaben sie auf. (Franz Liszt, Anton Bruckner.)

Eine entscheidende Wendung brachte der Wiener Musikkongreß 1909 zum *Haydn-Jubiläum*, der Musiker und Musikfreunde aus der ganzen Welt und aller Art vereinigte, ihnen dabei Gelegenheit bot, die angefochtenen Werke im richtigen Zusammenhang, dabei ausgiebig und in bester Darbietung zu hören. Ganz gegen Erwarten kam es auch zu einer sehr freundlichen Aussprache zwischen den Vorständen des Cäcilienvereines und den Vertretern des völkischen Kunstbesitzes.

Zwar wurden die Teilnehmer durch eine „einstimmig angenommene“ Resolution überrascht, welche es, wenn auch nur indirekt, als wissenschaftliche Voraussetzung hinstellt, daß die von Instrumenten begleitete Kirchenmusik seit dem 18. Jahrhundert, also seit ihrer klassischen Ausgestaltung, „allgemeiner Verfall“ bedeute, und „gegen den Geist und Ernst der Liturgie“ sei. Als Erfinder wurden im Nachhinein Josef Mantuani, als Hauptbeteiligter Peter Wagner namhaft gemacht. Der Leitsatz geriet aber durchaus nicht in Vergessenheit. Es war vielmehr dafür gesorgt, daß er, in seiner Wesenheit enthüllt, dauernd festgenagelt wurde. Diejenigen, welche anfangs davon so begeistert waren, wollten fortab nichts mehr davon wissen. So starben mittlerweile auch die beiden Hauptbeteiligten, und nahmen ihren Leitsatz mit ins Grab. Daß sich Männer vom Ansehen dazu hergaben, ändert an der Sache nichts. Die Bemühungen, das gute Einvernehmen zwischen den Vertretern beider Richtungen in Abrede zu stellen, mißlangen, und beschränkten sich schließlich darauf, daß man die Berechtigung der nationalen Eigenart in der liturgischen Tonkunst als „Einseitigkeit“ hinstellte, was doch die ganze Kunstgeschichte widerlegt und der Cäcilienverein sich anfänglich „für alle Länder deutscher Zunge“ bezeichnete. Der Terrorismus ging rasch zurück und verschwand.

Einer der seinerzeit eifrigsten Verfechter des Cäcilianismus übernahm in der Folge 1923 die Redaktion (und wo nötig die liturgische Richtigstellung) der Mariazellermesse von Haydn in den vom Schreiber dieses herausgegebenen „Denkmälern liturgischer Tonkunst“ aus dem Zeitalter des „Allgemeinen Verfalles“. Dazu kam noch außerhalb dieser Folge die Ausgabe der besonders übel angeschriebenen Pastoralmesse von Vogler, ohne daß sich dagegen Stimmen erhoben.

Aber auch die *Forschung* setzte nun mit Macht ein, und warf reichlich Licht in die Dunkelheit. Es geschah dies vor allem durch *drei* umfangreiche Werke: E. F. Schmid „Haydn, ein Buch der Vorfahren“, das den Meister bis in das 17. Jahrhundert quellenmäßig nachgeht, und seine Vorfahren als *rein deutsch* nachweist, dabei alle Angaben vom Gegenteil widerlegt, J. P. Larsen „Die Haydn-Überlieferung“ mit der Nachbildung des autographen Entwurf-Kataloges in Lichtdruck, und C. M. Brand „Haydns Messen“.

Gegen die bisherige Gepflogenheit wurde all dies ruhig hingenommen. Die Romantik, oder wie man sie nennen mag, hat liquidiert.

Kurt Hessenberg.

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main.

Wer jeweils an den Abenden nach den ereignisreichen Aufführungen der Baden-Badener Musikfesttage 1939 im lebhaft diskutierenden Kreis der Schaffenden und Ausübenden Zeuge scharfsinniger Auseinandersetzungen über zeitbewegende Fragen wurde, über Musikpolitisches, über Gestaltungsweisen und Musikernöte, dem mochte gerade auch im Hinblick auf anwesende Kunstvertreter des übrigen Europa hier ein stilles Händereichen über die Grenzen hinweg spürbar werden, ein Traum, der, am Ende des Jahres jäh zerrissen, nun durch Blut und Tränen zur Erfüllung dessen führen soll, was wir wünschen und erhoffen: einem geeinten Kontinent. Was die jugendliche Vitalität und der schöpferische Wagemut der Musiker an den besagten Abenden in erregten Debatten an Künstlerischem plante, lebt sich heute im Werk so manches damals anwesenden Komponisten aus; unter ihnen auch der stillsten einer, der in der eignen Meinungsäußerung aber treffend und überraschend humorvoll den Dingen eine kluge Wendung zu geben wußte: Kurt Hessenberg.

Wohl ist eine stattliche Opusreihe der Fachwelt vertraut und in der Wiedergabe oft schon an ehrenvollsten Stellen erklungen, sodaß schon damit in einem Zeitraum von knapp zehn Jahren das Werk seine Lebensfähigkeit erwiesen hat, eine Genugtuung für die, denen der jeder Rührigkeit in eigner Sache abholde Künstler lieb geworden ist. Vor den Augen der Abwartenden aber und dem Neuen gegenüber ewig Zögernden

gilt es immer wieder das Bild solch stiller, in sich abgeschlossener Schöpfernaturen zu beleuchten, um die oft nicht leicht gangbaren Wege aufzuzeigen, die hier zielbewußt und kompromißlos verfolgt werden. Kompromißlos, denn Kurt Hessenberg schöpft aus tiefgründigen Quellen. Bereits von Großvaters Zeiten her, der sich als Struwelpeter-Hoffmann durch seine humorbegabte, scharf charakterisierende Gestaltungskraft einen bleibenden Namen gemacht hatte, lebt künstlerische Potenz im Ahnenerbe. Das musikbeflissene Elternhaus (der Vater war Rechtsanwalt) mag viel zu dem sich früh regenden Schaffenstrieb beigetragen haben, wie auch zu Hessenbergs imponierender Literaturkenntnis. Geregelte Entwicklung wurde ihm dann 1937 bis 1939 in Leipzig zuteil. Nach weiteren zwei Jahren, in denen er selbst unterrichtete, vermittelte ihm die Empfehlung Karl Straubes 1939 eine Lehrtätigkeit an Dr. Hochs-Konservatorium in Frankfurt. Bis heute gehört er der inzwischen zur Staatlichen Musikhochschule gewordenen Anstalt als Dozent an. Wenn ein in den 20er Jahren bekannter Kompositionslehrer des obigen Instituts einmal meinte, seine Lehrtätigkeit raube seinem eignen Produzieren viel von Originalität und Ursprünglichkeit, so setzte dieser Vorwand kundige Hörer nicht in Staunen; denn in den epigonalen Kompositionen dieses Herrn war mangels Eigenart keine zu verlieren. Führende Namen unserer kompositorischen Altmeister aber, die bedeutende Schüler hinterließen, bestätigen, daß die von Dilthey als Lebensmitte im Künstlerischen bezeichnete Intuition einerseits den schöpferischen Gestalter macht, andrerseits auch eine fruchtbringende Lehrerpersönlichkeit gewährleistet, ohne daß der Zwang zu durchsichtiger Ordnung und analytischer Betrachtung im Unterrichten die Schaffensglut abzukühlen braucht. Wie dem auch sei, Hessenberg hat in knapp zehn Jahren ein entscheidendes Stück Lebenswerk zuwegegebracht, das die Beschäftigung mit dem Menschen und seinen Anteil am musikalischen Ertrag der Gegenwart dringend fordert.

Wenn nach Uraufführungsgelegenheiten der starke Beifall den Künstler herbeirief, äußerte sich in seinem zurückhaltenden Auftreten jene typische Bescheidenheit, der es um das Einmalige der schöpferischen Tat, um die Mehrung der Kunst, nicht um die Ehrung der Person geht. Er gehört nicht zu jenen, die ihre Bedeutung nach der Häufigkeit bemessen, mit der sie im Rundfunk, auf Musikfesten oder in Verlagen erscheinen.

Der „Frankfurter Arbeitskreis für neue Musik" darf sich in der Sache Hessenbergs als Vollstrecker jener wahren Äußerung H. St. Chamberlains ansehen, nach der sich hinter großer Bescheidenheit oft, große Künstlerschaft verbirgt, um deren Förderung es sich lohnt. Das fortschrittsfreudige Lenzewsky-Quartett, Georg Kuhlmann, Hans Rosbaud, dann G. E. Lessing, Frz. Konwitschny und kein Geringerer als W. Furtwängler haben das gehaltvolle Schaffen zu eindrucksvollen Erlebnissen werden lassen. Unbekümmert um äußere verlockende Ehrungen, zu denen der Baden-Badener Musikpreis und die Verleihung des Nationalpreises gehören, hat der Komponist in der Stille, nur der inneren Nötigung folgend, all jene vielseitigen Formgebiete beackert, die, unabhängig von gängigen, konjunkturell begünstigten Gattungen, bis op. 29 gediehen sind.

Wie sehr er im Vollbesitz der herkömmlichen Mittel, unbelastet und urtümlich, dank einer klar ordnenden künstlerischen Geistigkeit seinen Weg ahnte und bahnte, zeigt schon jenes op. I, das als wirklicher Beginn einer eignen Welt vorangeht. *„Inventionen für Klavier"* sind es, die wenigstens im Titel wie eine unausgesprochene Ehrung des großen Thomaskantors noch in die Leipziger Zeit gehören und schon in der selbständigen kontrapunktischen Behandlung, trotz aller eigenwilligen Herbheiten, spüren lassen, daß Hessenbergs „Liniengefühl" immer auf lebendiges Strömen ausgeht. Seinem eigentlichen Schaffensgebiet, den feinsinnig gehandhabten Wirkungen echter Kammermusik, wandte sich dann sein op. 3 zu, jenes *Kammerkonzert für Cembalo und Streichorchester*, das Günter Ramin 1933 in Leipzig uraufführte. Begegnen uns in diesem Werk, wie auch in der 1932 erstmals erklungenen Sonate für Flöte und Klavier op. 4 noch Züge der Leipziger Barocktradition, die für den Ernst sprechen, mit dem Hessenberg bewährte Vorbilder in sich aufgenommen hatte, so kündigt sich in seiner ersten Schöpfung für Orchester, der *Struwelpeter-Suite op. 7* ein im äußeren Bild des Komponisten kaum zu vermutender Zug an: der übermütige Humor, den das gleichnamige Bilderbuch seines berühmten Vorfahrs hervorlockte, jene rasch umspringende Lustigkeit, der die schnellen und scherzohaften Sätze vieler Schöpfungen ihr bewegliches geistiges Gesicht verdanken. Ursprünglich einer Sängerin zuliebe für Klavier konzipiert, bieten sie nun im Klanggewand eines kleinen Orchesters als Folge von fünf Tanzburlesken eine köstliche Gabe für Ohr und Geist.

Nach dieser vital, beinahe unbändig musizierenden ersten Werkgruppe tritt nun eine deutlich gekennzeichnete Wandlung zum Maßvollen, zum persönlich geprägten Ausdruck ein. Unmittelbare musikalische Aussprache eines bei allem Experimentieren gemütvollen Musikantenherzens, das im *1. Streichquartett* op. 8 einen gedankenvollen, wandlungsfähigen Tonsatz fügte.

Streichquartett Nr. 1 (op. 8), Finale

Allegro

p

pizz. *arco*

Das spielerisch bewegte, von Haydnschem Geist berührte Thema schwebt über einer tonalen Begleitung, deren harmonische Würzung stets durch die Stimmführung gerechtfertigt erscheint. Wenn wir in allen seitherigen Gestaltungen die Kraft des organischen Wachstums und Bauens betonten, so erfüllt schon das bloße Nachlesen des Linienspiels, der beziehungsvollen The-

menverbindungen mit echter Entdeckerfreude, die im klingenden Eindruck bestätigt, daß es hier nicht um ein absichtsvolles Suchen nach abseitigen, neuartigen Wirkungen geht; wo sich die Stimmen hart bedrängen, geschieht es unter dem Zwang der von Hessenberg sorgsam gepflegten thematischen Entwicklung, die nach Beethovens Weisung beim Verweilen im Einzelnen nie den Blick aufs Ganze verliert. In der Fülle strömender Einfälle, die dem selbstkritischen Künstler in beachtlichem Maße eigen sind, regt sich in dem zügigen *Klavierquartett* op. 10 ein bezwingender Ausgleich von kontrapunktischer und klanglicher Fügung. Man wird indes auch später dank der dominierenden starken Geistigkeit nie einem Schwelgen im sinnlichen Effekt des bloßen Schönklangs begegnen. Aus diesem Grunde ist zu warnen vor einem voreiligen Einordnen der Hessenbergschen Muse in eine bestimmte stiltypische Schaffensweise, vor dem Schnüffeln nach mehr klassischer oder romantischer Ausrichtung, wie es schon versucht wurde. Die bunte Vielseitigkeit der Formen, die unerhörte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der von einem Opus zum andern wechselt, zeugt von der naturhaften Lebendigkeit seines Schaffens. Wer mit 28 Jahren eine in weit ausholenden Ausmaßen angelegte und ihr Gedankengut konsequent entwickelnde Sinfonie als Markstein setzt, um darin die Lebensfähigkeit aller verfügbaren kontrapunktischen und formalen Mittel zu erproben, verdient die Aufmerksamkeit der Konzertwelt. Wie geschmeidig sich die Tonsprache bereits seinem sicheren Griff fügte, ließ besonders das Finale des 1936 beendeten Werkes in Hans Rosbauds Uraufführung im Reichssender bewundern, wo gar eine Toccata und Fuge den sinfonischen Bau verdichten und thematisch straffen. Es sind keine billigen Lorbeeren, wenn der unverkennbar ins Große gehende Zug und Ernst des liebenswerten Künstlers bei Würdigung seiner Werke oft nachdrücklich unterstrichen wurde. Auch das Beiläufige, die Kleinform, die wie ein Atemholen für ausgiebigere Aussprache zwischendurch auftaucht, ist nie spielerischer Selbstzweck, sondern in allen Spielarten Ergebnis einer schöpferischen Rastlosigkeit.

Ob wir die *kleinen Stücke für Klavier* op. 12 oder das *Divertimento für Violine und Klavier* op. 13 aufschlagen: es überkommt uns die gleiche Freude an der Klarheit und Sparsamkeit im Äußeren, an der überzeugenden harmonischen Logik trotz kühner Abstecher in ferner liegende, überraschende tonartliche Beziehungen. Ein Muster dieser Diktion ist das fröhliche Musizierstück für Klavier op .17, das in sprechend geprägten Rhythmen unwiderstehlichen Humor versprüht. Nicht viele unter den Nachwuchskomponisten haben jenes klassischem Geist gemäße Gefühl für bündige Form und pointierte Schärfe, wodurch die witzige *„kleine Suite"* für Orchester, eine Zierde fortschrittsfreudiger Vortragsfolgen, besticht. Während unserer Studienzeit stieß ein nun auf dem Gebiet der Oper bekannt gewordener Komponist einmal den Stoßseufzer aus: „Improvisiert man da frischweg auf dem Klavier im Rahmen der beabsichtigten Szene drauf los, so ist's eine Freude, bringt man es aber zu Papier, so entdeckt man resigniert, das klingt an Wagner, jenes an Fidelio und dieses an Richard Strauß an. Ich glaube beinahe an die Erschöpfbarkeit unseres abendländischen Musiksystems. „Es ist ein ernstes, in der Praxis oft erörtertes Problem. Und doch wird dem kundigen Hörer gerade im Schaffen Hessenbergs bewußt, daß eine phantasiebegabte, in sich selbst ruhende Persönlichkeit noch eine weitgehend unverbrauchte, unalltägliche Klangwelt zu schaffen vermag. Seine *„Wunderhornlieder"* op. 15,

„Klage" (Des Knaben Wunderhorn), op. 15, Nr. 7

Sehr langsam
Sopran
pp
Der sü - ße Schlaf, der sonst stillt al - les wohl, kann stil - len nicht mein
Klavier
pp

vom Text entzündet, vom Gesangsatem inspiriert, leben von dem reichen Schatz, den das Liedschaffen aller Zeiten übermittelt, von der kirchentonartlich fließenden Tonsprache bis zum dissonanzgewürzten Liedstil der jüngeren Gegenwart. Vor allem darf ein Ausdruckselement nicht übersehen werden, das der Charakterisierungskunst des Hugo Wolfschen Liedes, das als „Oper im Kleinen" in textempfindlicher Musik deutet, in scharf umrissener Motivik, bald kleingliedrig, trillergeziert, in geistvollen Vorschlägen alle Klavierlagen nutzend, wie in „Ach, wenn ich doch ein Täublein wär" oder in „Amor", im tonmalerisch weit gespannten Wiegerhythmus in „Hab ich mir's nicht längst gesagt" oder in der gereckten, punktierten Rhythmik des „Mein Schatz ist von Adel". Indes, im Unterschied zu dem bewunderten wahlverwandten Hugo Wolf mit seiner deklamatorischen Singstimme liegt die Führung des Hessenbergschen Liedtypus' bei aller Selbständigkeit der Begleitung immer in der gesungenen Melodie. Gerade die in zwei Heften erschienenen Wunderhornlieder gestatten ein leichteres Eindringen in die Lebensmitte der Hessenbergschen Muse. In den größeren Rahmen der in bedenklicher Weise Mode gewordenen Form der Kantate sind Theodor Storms Fiedellieder, ein musikalisch anregender Lobpreis auf Frau Musika, hineingestellt. Tenorsolo, gemischter Chor und Orchester zeigen in diesem zweiteiligen Werk op. 22 schon von der Einleitung her, wie komprimiert der Komponist aus keimzellenartigen Motivsplittern die Tonmassen auf große Steigerungen in Fluß zu bringen weiß. Es ist dieselbe gedankliche Konzentration, die schon im Streichquartett Nr. 2 die Sätze themenverwandt zu verbinden sucht, wie Beethoven in zahlreichen Klaviersonaten (Appassionata) und die Brucknersche Sinfonik im Finale.

Aus „Fiedellieder", op. 22

Lebhaft, sehr rhythmisch

Tenor-Solo: Glaubt' ich doch, sie wär es sel - ber

Sopran / Chor: was nur das Ge - dan - ken sind!

Baß: was nur das Ge - dan - ken

Orch.: Str., Hbl., Bl. Pk., Trgl. — Str. — Hbl., Horn mit Chor

Steil führte der Weg zu äußerer Anerkennung und breitestem Widerhall, als sein *Concerto grosso* op. 18 für Orchester nach der Uraufführung auf dem internationalen Baden-Badener Musikfest 1939 in seiner urwüchsig getriebenen Motorik und seiner mitreißenden Wucht auch von W. Furtwängler zum Erklingen gebracht wurde.

Concerto grosso (op. 18), 1. Satz

Allegro ma non troppo — Vl., Fl., Ob. — Pk.-Solo

Wie vollauf Hessenbergs Einfühlungsgabe in allen Stilbereichen zu Hause ist, wie Gemüt und Phantasie im unversiegbaren Strömen auch herkömmliche Formen immer wieder voll zündenden Lebens neu zu zeugen weiß, ist besonders durch dieses op. 18 bestätigt.

Es muß dem Hörer, dessen Ohr in neue Musik einzudringen gewohnt ist, die innere Verstrebung und Geschlossenheit, die Organik der thematischen Beziehungen schon beim Überblick über die Gesamtheit der bis jetzt vorliegenden Werke als ein Spezifikum der Hessenbergschen Gestaltungsweise auffallen. So spielt sich seine Eingebung mit der großzügigen *Fantasie* op. 19 gewissermaßen in die Klangwelt des Tasteninstruments ein, um dann in dem *Klavierkonzert* op. 20, einem Werkauftrag der Baden-Badener Gesellschaft der Musikfreunde, wieder kühn in sinfonischer Breite auszuholen. Hier beherrscht er souverän die Griffigkeit des Klaviersatzes, das lebendige Spielwerk des konzertanten Stils, die kraftvollen Entwicklungen, die das musikalische Geschehen im Widerstreit zwischen Soloinstrument und Orchester bedeutend austragen. Bereits ein einmaliges Hören will erkennen lassen, daß es sich dabei nicht um ein Duettieren, um ein Nebeneinander der Klangrivalen handelt, sondern um ein ähnlich gedankliches Miteinander- und Ineinandergehen, wie es Beethovens gigantisches Es-dur-Konzert in unübertrefflicher Vollkommenheit erreichte.

Die jüngste Zeit pflegt das ersprießliche, an Feinsinnigem reiche Lieblingsgebiet des Komponisten, die Kammermusik, unter Bevorzugung des beseelungsfähigen Streichertons, so in der abwechslungsvollen *Cellosonate* op. 23 und in der *Violinsonate* op. 25 mit ihrer eingängigen kantablen Melodik. Wenn wir schon nach romantischen Lebensregungen in Hessenbergs Partituren Umschau halten wollen, dann im mystischen Halbdunkel des legatissimo huschenden 2. Satzes, den ein verhältnismäßig selbständiger Klavierpart trägt.

Violinsonate op. 25, 1. Satz

Allegro moderato

Violine — Klavier

Blasende Jungschützen.

Üben auf dem Marsch.

Musizieren im Freien.

Orchesterprobe der Heeresmusikschule.

(Zu dem Aufsatz „Die Frankfurter Heeresmusikschule“ von Gottfried Schweizer Seite 189.)

Kurt Hessenberg

(zu dem Aufsatz von Gottfried Schweizer Seite 165)

Daß Vorzeiger dieses Hr. Johann Christoph Altnickol
seit Michaelis ao. 1745. dem Choro Musico unausge-
setzet assistiret, indem er bald als Violiste, bald als
Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich
exhibiret, und also dem Mangel derer auf der Tho-
mas-Schule sich befindenden Baß-Stimmen (weilen
sie wegen allzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur
Reiffe kommen) ersetzet; Wird hiermit eigenhändig
bezeuget. Leipzig. d. 25. Maji. 1747.

Joh: Seb: Bach.

Johann Sebastian Bachs Revers für seinen späteren Schwiegersohn Altnickol

(entnommen aus J. S. Bach, Gesammelte Briefe, Gustav Bosse Verlag, Regensburg)

Op. 25, 2. Satz

Allegretto con moto

Violine — *con sordino* — *pp*

Klavier — *pp legatissimo*

una corda (sempre)

Als willkommenen Beitrag einer stiefmütterlich behandelten Gattung schuf er das *Trio für zwei Violinen und Klavier* op. 26, das als Hausmusik im weiteren Sinne gedacht sein könnte. Die entfernte stilistische Beziehung zu Haydn und Mozart wird besonders in dem Thema des Menuetts

Trio für 2 Violinen und Klavier (op. 26), 2. Satz (Menuett)

Allegro ma non troppo

f (unisono)

empfunden. „Den leichtesten Zugang zum Ohr der Hörer findet durch seine Textverbundenheit natürlich immer mein vokales Schaffen", sagt der Komponist, während er die heitere Serie gemischter *A-capella-Chöre* aufschlägt.

„Wanderlied der Prager Studenten" (Eichendorff), op. 28, Nr. 1

(Gemischter Chor a cappella)

Frisch bewegt

Nach Sü - den nun sich len - ken die Vög - lein all zu - mal, viel' Wand - rer lu - stig

„Die Mutter bei der Wiege" (Matth. Claudius), op. 28, Nr. 4

Ziemlich langsam, zart

Sopran-Solo *p* Schlaf, hol - - der Kna - be,

Frauenchor *pp* Schlaf, hol - der Kna - be, schlaf,

Die melodiösen, sanglichen Stimmen finden sich in einer unkomplizierten, oft zügigen Harmonik (Nr. 1) zusammen. Auch zur bunten Lichtwelt der Bühne hinüber besteht bereits eine schmale Brücke, die in der Schauspielmusik zu Shakespeares „Sturm" dank der treffsicheren Charakterisierungsgabe des Autors schon vor der Öffentlichkeit bestand.

Auf dem Pult seines Flügels stehen partiturhohe Manuskriptblätter mit weitgediehenen Skizzen, die sich beim Antippen auf dem Instrument als die keimkräftigen Themen seiner zweiten Sinfonie enthüllen. An den Wänden ringsum hat er keine Lorbeerkränze aufgehängt; aber auf die Frage, wie er zur empfangenden Musikwelt stünde, hellt seine Züge heimliche Freude über den weiten Widerhall auf, mit dem ihm die Gegenwart antwortet: „Man soll keine „ismen" bei mir suchen. Ich schreibe, wenn ich muß, und wenn ich's tue, frage ich nicht, welches Kostüm ich den herandrängenden Eingebungen umhänge." In der Tat, was sagt es schon über die Geistesart eines Künstlers aus, daß man „aus Formgründen" ihn dem oder jenem Stilkreis zuordnet? Schließlich ist eine Fuge nun einmal Hochform des Barocks, und schließlich empfing das Quartett seine höchste Leuchtkraft in der Klassik. Womit uns aber Hessenberg in diesen Formen beschenkt, ist er selbst, ist in der Stille gereiftes Erleben, sein Herz, seine zuchtvolle Gestaltung und — sein Humor.

Beethovens vaterländische Musik.

Von Max Unger, Leipzig.

Die einseitige Darstellungsweise, welche die meisten Biographen des 19. Jahrhunderts, zumal die zahlreichen knapp gehaltenen Schriften von J. A. Schlosser bis auf La Mara und darüber hinaus, von Beethovens Wesensart geboten haben, zeigen die Persönlichkeit des Meisters in falschem Licht: als Titan und Wolkenkuckucksheimer, der in seiner Welt wie ein Wesen aus einer andern lebte. Diese Auffassung hat auf das Urteil sogar mancher schwächerer Fachwissenschaftler unserer Zeit nachgewirkt. Es ist nun zwar sicher verbürgt, daß der Meister, vor allem in seinen späteren Lebensjahren, da er seine unirdischsten Werke schuf, zeitweise der Welt völlig abhanden gekommen ist und deshalb vom schlichten Manne für einen Sonderling, wohl auch für einen Narren angesehen wurde. Von solchen seltenen Zuständen abgesehen, stand aber der Tondichter meist mit beiden Füßen fest auf dieser Erde, und mindestens in seinen früheren und besten Jahren war er ein durch und durch „moderner Mensch". Wir wissen, daß er als junger Mann gern ausritt, und noch aus persönlichen Aufzeichnungen des Vierzig- und Fünfzigjährigen entnimmt man, wie große Neigung er diesem Sport entgegengebracht haben muß. Mindestens bis zum 40. Lebensjahre, wenn nicht noch als Fünfziger besuchte er, obgleich er es in der Tanzkunst nicht weit gebracht haben soll, auch Bälle und Redouten. Erspartes legte er in möglichst wertbeständigen Aktien an, forderte für seine Werke die denkbar höchsten Honorare und sann auf verschiedene neue Wege, um dafür einen möglichst hohen Ertrag zu erzielen; beispielsweise unterzeichnete er noch auf dem Totenbett eine Eingabe zur Schaffung eines musikalischen Urheberrechts. Wegen entwerteter und vorenthaltener Rentenanteile, wegen einer entwendeten Partitur, um die Vormundschaft über seinen Neffen Karl ließ er sich in Rechtshändel ein. Er zeigte starke Teilnahme für neue Erfindungen — für das Flugzeug des Uhrmachers Degen, der im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts im Wiener Prater und in Baden aufstieg, wie für das Dampfschiff, für Verbesserungen der Klaviermechanik und mechanisch verstärkte Schallübertragung auf sein schweres Gehör und andere Neuerungen —, forderte in einem Brief eine Maschine, womit er seine Werke sogleich typographisch vervielfältigen könne, und schloß sich der Bewegung der Sprachreinigung an, indem er — etwa seit 1810 — für die Ausgaben seiner Werke deutsche Titel neben den französischen, einmal sogar deutsche Druckbuchstaben verlangte und überhaupt selbst eifrig an der Entwelschung der Musikersprache mitarbeitete. Es war also ganz natürlich, daß der in eine Zeit großer Staatsumwälzungen und kriegerischer Ereignisse gestellte, leidenschaftlich veranlagte Tondichter immer auch heftig Partei für oder gegen die weltgeschichtlichen Persönlichkeiten und Begebenheiten nahm.

Es scheint aber nur so, als ob seine politische Weltanschauung nicht geradlinig verlaufen sei. Als Achtzehnjähriger begeistert er sich für die Lehren des Bonner Professors Eulogius Schneider, in Wort und Schrift eines der rheinischen Wortführer der französischen Revolution, und kaum zwei Jahre später schreibt er *zwei Kantaten zum Preis zweier Kaiser:* auf den Tod Josephs II. und die Erhebung Leopolds II. zum Nachfolger des Verstorbenen — seine frühesten nachweisbaren vaterländischen Werke. Obgleich der Verfasser der Texte, ein Bonner Student namens Averdonk, nach altem Schema reichlich schwülstige Arbeit geliefert hatte, bildeten die beiden dreiviertel- bis einstündigen Musikstücke, die für Chor, Einzelsänger und Orchesterbegleitung geschrieben sind, doch den Gipfelpunkt dessen, was man den Bonner Jahren des Künstlers verdankt. Wo dieser aber jeweils sein Bestes gab, war er — das weiß man mindestens von den bedeutendsten Werken seiner mittleren und späteren Lebenszeit mit Sicherheit — immer mit allen Fasern seines Herzens dabei gewesen. Über den beiden Kantaten schweben zwar noch Mozart und kleinere Geister als Vorbilder, aber in manchen ihrer Stimmungen und Einzelheiten klingt doch schon die eigenste Tonsprache des späteren Meisters an. Eine in weiten Bogen geschwungene Melodie, die schönste der Trauerkantate, hat er später sogar noch in seine einzige Oper übernommen. Leider wurden die beiden Gesangswerke aus äußeren Gründen zu Beethovens Lebzeiten niemals aufgeführt. — Diese Vertonungen sind nicht als „Umfälle" des Meisters aufzufassen. Es verhält sich vielmehr so, daß sein Bekenntnis zur französischen Revolution als einer Auflehnung gegen monarchische Gewalt und Übergriffe wohlmeinende Herrscher nicht treffen konnte. Der Fall liegt hier ähnlich wie bei Schiller und Christian Daniel Friedrich Schubart, die sich über die Willkürherrschaft des Herzogs Karl Eugen von Württemberg empörten und dabei für ihr Vaterland glühende Deutsche waren.

Ähnlich ist Beethovens scheinbar widerspruchsvolle Stellung zu *Napoleon* zu beurteilen: Er begrüßte ihn ebenso als Befreier von der Fürstenknechtschaft wie von den Greueln, in welche die Revolution inzwischen ausgeartet war, und nahm für ihn um so lieber Partei, als es ein Mann aus dem Volke war, den er dazu berufen und zu solcher Höhe emporsteigen sah. Tiefer Haß bemächtigte sich seiner aber gegen den Eroberer fremder Länder und den Bedrücker der Völker. Verfolgen wir die Dinge einmal an den Werken des Meisters, die mit den Zeitereignissen weiter im Zusammenhang stehen.

Nicht die „Sinfonia eroica" war die Musik, womit Beethoven zu Napoleon erstmals Stellung nahm, sondern zwei vergessene, unscheinbare Gelegenheitsstücke. Es handelt sich dabei um die beiden Gesangsmärsche, die der Verfasser bereits in Heft 7/8 dieses Jahrgangs, S. 121 f. beschrieben hat: den *„Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen"* von 1796 und das *„Kriegslied der Österreicher"* von 1797. Zum „Abschiedsgesang" sei noch vermerkt, daß in dessen Erstdruck — und nur in diesem — zu den Worten der letzten Strophe: „Laßt uns folgen dieser Fahne, durch Theresens Kunstwerk reich . . ." die Fußnote angebracht ist: „Auf dem Bande der Fahne stehn die von *Ihrer Majestät* der Kaiserin eigenhändig gestickten Worte ‚Für meine biedern Mitbürger'." (Der Sinn der Worte muß dem Sänger und Leser ohne die Anmerkung ziemlich dunkel bleiben.) Die Erstausgaben der beiden Stücke welche von Artaria & Co. in Wien herausgebracht wurden, gehören zu den größten Seltenheiten ihrer Art.

Auf ein weiteres Marschlied, betitelt „Des Kriegers Abschied“ ist weiter unten noch zurückzukommen.

Es erscheint für Beethovens Stellung zu Napoleon bezeichnend, daß die Entstehung der dritten Symphonie, welche diesem gewidmet, dann „Bonaparte“ betitelt werden sollte, endlich aber „Sinfonia eroica“ genannt wurde, in jene Zeit fiel, da der Gebieter über Frankreich mit starker Hand dessen inneren Aufbau durchführte; noch bezeichnender aber, welchen Eindruck die Kunde auf den Meister machte, daß sich Napoleon die Kaiserwürde übertragen ließ. Die aus Ferdinand Ries' „Biographischen Notizen“ schon ungezählte Male angeführten Mitteilungen über die Begebenheit dürfen auch hier nicht fehlen: „Bei dieser Symphonie hatte Beethoven sich *Buonaparte* gedacht, aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch und verglich ihn den größten römischen Konsuln. Sowohl ich als mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schön in Partitur auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort ‚*Buonaparte*‘ und ganz unten ‚Luigi van Beethoven‘ stand, *aber kein Wort mehr.* Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: ‚Ist der auch nichts anders wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinen Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!‘ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Symphonie den Titel ‚Sinfonia eroica‘.“ Allerdings ist schwer zu denken, Beethoven habe sich bei der Musik wirklich die bestimmte Persönlichkeit Napoleons gedacht; dagegen spricht schon die Einfügung des Trauermarsches, und alle Ausdeutungen und Ausdeutelungen, welche je unternommen worden sind, zu zeigen, daß sich die Musik mit der Persönlichkeit jenes Volks- und Heerführers decke, sind erzwungen und mißraten. (Als der Meister später die Nachricht vom Tode Bonapartes erhielt, meinte er mit einem Anflug von Humor oder Ironie, die Musik auf das Ereignis habe er ja schon längst geschrieben.) Vielmehr hat sich der Tondichter dabei wohl einen überpersönlichen Helden vorgestellt. Uns scheint übrigens auch, daß die Größe des Werkes — Gott sei Dank! — viel mehr auf seiner erhabenen Musik an sich als auf deren Übereinstimmung mit der „poetischen Idee“ beruhe, und wir glauben, daß der Meister über eine solche Beurteilung nicht murren würde.

Soweit wir unterrichtet sind, verharrte Beethoven, von ein paar unbedeutenden Äußerungen unentschiedener Stellungnahme abgesehen, in seiner Gegnerschaft zu dem Eroberer, solange dieser lebte. Als ihn sein Freund Wenzel Krumpholz im Oktober 1806 von dem Sieg Napoleons bei Jena in Kenntnis setzte, bemerkte der Meister ganz ergrimmt: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst; *ich würde ihn doch besiegen!*“ Von einer Abneigung gegen Napoleon berichten auch die Erinnerungen des Barons Trémont, welcher während der französischen Besetzung Wiens im Frühjahr 1809 seinem Kaiser in Schönbrunn als Staatsauditor Akten des Conseils zu überbringen hatte und den Tondichter mehrfach besuchte. Von dem Baron befragt, ob er keine Lust habe, Frankreich kennen zu lernen, antwortete Beethoven: „Ich hatte es mir immer lebhaft gewünscht, bevor es sich einen Kaiser gegeben hat. Jetzt ist mir diese Lust vergangen.“ Trotzdem wußte Trémont ferner zu erzählen: „Napoleons Größe beschäftigte den Meister lebhaft . . . Obgleich er ihm nicht wohlgesinnt war, merkte ich, daß er sein Emporsteigen aus so niederer Stellung bewunderte . . . Eines Tages sagte er zu mir: ‚Bin ich gezwungen, Ihren Kaiser zu begrüßen, wenn ich nach Paris gehe?‘ Ich gab ihm die Versicherung, daß er das nicht nötig habe, wenn er nicht dazu aufgefordert werde. ‚Und glauben Sie, daß er mich auffordern wird?‘ — ‚Ich würde keinen Augenblick zweifeln, wenn er Ihre Bedeutung zu schätzen wüßte, aber Sie wissen ja durch Cherubini, daß er für die Musik wenig Verständnis hat.‘ Diese Frage legte mir den Gedanken nahe, daß es ihm trotz seiner Ansichten schmeicheln würde, von Napoleon ausgezeichnet zu werden. . .“ Die neuere Beethovenwissenschaft hat Trémonts Mitteilungen als „stark aufgeputzt“ hingestellt. Weshalb, ist nicht recht ersichtlich, wenn auch manche Einzelheit, wie meist in später niedergeschriebenen Erinnerungen, ungenau wiedergegeben sein mag. Vor allem decken sich die Mitteilungen über die Stellung des Tondichters zu Bonaparte doch einigermaßen mit der sonstigen Überlieferung. Man wird dabei freilich in Rechnung stellen dürfen, daß der Meister dem Baron seine Meinung — weniger aus Vorsicht als aus Höflichkeit — in maßvollen Worten ausgedrückt haben wird.

Wirklich erstaunlich ist jedoch nur die im Beethovenschrifttum bisher noch nicht vermerkte Tatsache, daß der Meister dem ebenso gehaßten wie bewunderten Herrscher nach der „Eroica“ noch einmal ein Werk zu widmen gedachte: „Die Messe könnte vielleicht noch dem Napoleon dedizirt werden“ steht auf einem hauptsächlich mit persönlichen Aufzeichnungen bedeckten Notenblatt, das vor mehreren Jahren in eine große Schweizer Beethovensammlung gelangt ist. Da der Vermerk aus dem Oktober 1810 stammt und die Missa solemnis von vornherein für den Erzherzog Rudolph geschrieben wurde, handelt es sich dabei um die erste Messe des Meisters in C-dur. Was stimmte diesen damals wohl versöhnlicher? Wir wissen es nicht sicher — vielleicht die Aussichten auf ruhigere Zeiten, welche sich seit dem Anfang 1810 durch Napoleons Ehe mit der Erzherzogin Marie Louise zu eröffnen schienen.

Zu den vielen Merkwürdigkeiten in der Geschichte von Beethovens Leben und Schaffen gehören die folgenden zwei Tatsachen: Auf die Höhe seines Ruhms erhoben den Meister nicht die unvergänglichen neun Symphonien und die wertvollsten seiner Kammermusikwerke, auch nicht seine einzige Oper, sondern ein heute fast vergessenes Orchesterstück, das ein Ereignis aus den Befreiungskriegen verherrlicht — die Tondichtung *„Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“*, und auch heute noch können schwerlich die gedachten Ewigkeitswerke als seine volkstümlichsten bezeichnet werden. Diese Ehre ist vielmehr zwei — *Militärmärschen* zuteil geworden: dem *türkischen* aus den „Ruinen von Athen“, einem Gelegenheitsfestspiel, und dem *„Yorckschen“*. Freilich wissen die wenigsten, welche diese Stücke von der vorbeimarschierenden Militärmusik spielen hören, daß sie den bedeutend-

sten Instrumentaltondichter aller Zeiten zum Verfasser haben.

Der Plan einer *„Schlachtensymphonie"*, wie der Meister seine Tondichtung selbst zu bezeichnen pflegte, rührt nicht von diesem selbst her, sondern von dem Mechaniker Johann Nepomuk *Mälzel*, dem späteren Erfinder des Metronoms. Dieser in jedem Betracht findige Kopf war für eins seiner mechanischen Tonwerkzeuge, „Panharmonikon" geheißen, auf der Suche nach zeitgemäßen Musikstücken. Sobald die Kunde von Wellingtons großem Sieg — am 21. Juni 1813 — nach Wien gelangt war, arbeitete er einen Plan aus und unterbreitete ihn dem Tonmeister. Daß sich dieser zu einer solchen „Programmsymphonie" herbeiließ, wundert uns hauptsächlich deshalb, weil sie ursprünglich nur für eine seelenlose Musikmaschine gedacht war. Aber schließlich haben auch Mozart und Haydn keinen Anstoß daran genommen, für mechanische Tonwerkzeuge zu schreiben. Bald nach Vollendung des Werkes bestimmte Mälzel den Meister, es für Orchester zu bearbeiten. In dieser Gestalt ist es auf uns gekommen. Man hört im ersten Teil das englische Heer mit „Rule Britannia", dann das französische mit dem Marlborough-Lied anrücken und wird Zeuge eines erbitterten Kampfes mit Geschützdonner und Gewehrgeknatter. Es kommt zum Sturm, bald schweigen die französischen Kanonen, und der Sieg ist errungen. Im zweiten Teil wird unter Verwendung des „God save the king" die Siegesfeier des englischen Heeres musikalisch veranschaulicht.

In Orchesterfassung wurde das merkwürdige Werk im Dezember 1813 zusammen mit der siebenten Symphonie „zum besten der in der Schlacht bai Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger" uraufgeführt, das ganze Konzert wegen des mächtigen Erfolgs einige Tage darauf wiederholt. Beethoven selbst leitete an den beiden Abenden vom Kapellmeisterpult aus den Tonkörper, der aus den namhaftesten Wiener und verschiedenen, gerade in Wien anwesenden auswärtigen Künstlern zusammengestellt war. Die „Programmsymphonie", die bei den Hörern und in der Presse so beispiellosen Anklang fand, wurde schon von einzelnen zeitgenössischen Musikern als eine „Verirrung" der Muse des Tondichters verurteilt, und diesem Urteil haben sich auch die meisten späteren Kunstrichter angeschlossen. Zweifellos hat „Wellingtons Sieg" nicht den inneren Wert wie die meiste „unbezogene" Musik Beethovens, aber man muß einmal die Schlachtendarstellungen anderer Tonsetzer der Zeit — etwa der Steibelt, Kauer, Haslinger und Genossen — dagegen halten, um zu sehen, wie groß der Abstand zwischen deren Machwerken und dem Klanggemälde des Meisters ist, das in vielen Zügen auch dessen persönlichste Wesensart hervorkehrt.

Leider kam es über dem Werk zwischen Beethoven und Mälzel zu Streitigkeiten und gerichtlicher Auseinandersetzung: Der Mechaniker ging dem Tondichter mit der Musik nach München und London durch, um sie zu seinem alleinigen Vorteil aufzuführen, doch endete der Zwist nach einigen Jahren mit einem Vergleich — und die beiden Prozeßgegner wurden wieder Freunde. Das Werk erschien im Jahr 1816 in Partitur und Stimmen sowie verschiedenen Bearbeitungen im Verlag von S. A. Steiner & Co. zu Wien. Ein Kupferstich mit der Darstellung des in Musik gesetzten Ereignisses ziert den Erstdruck der zweihändigen Klavierausgabe, der noch vor der Partitur erschien.

Mannigfache andere Zeitmusikpläne erwog der Meister in jener bewegten Zeit, oder es wurden ihm deren von anderer Seite zugetragen. Zwischen Arbeiten zur „Schlacht bei Vittoria" findet sich ein Entwurf zu einem frischen kleinen Gesangsstück — vermutlich einem Kanon — auf die Worte „Geschlagen ist der Feind", und auf einem Notenblatt, das Beethoven etwa Anfang des Jahres 1814 beschrieben haben muß, liest man die persönliche Aufzeichnung: „(Im letzten Stück:) Felder, blühende Saaten, angenehme Bilder, niedergeschmettert ist der Feind, dazwischen: lebe — lebe von neuem, Deutschland! Versprechung des Friedens." Diese Aufzeichnungen enthalten also einen Plan zu einer Art Kriegs- und Siegeskantate, die mehrsätzig angelegt werden sollte. (Der Tondichter bedient sich der Bezeichnung „Stück" stets im Sinne von „Satz".)

Mit einem Werk ähnlicher Art beschäftigte sich Beethoven bald darauf, im April 1814, in der Tat mehrere Tage lang, und vielleicht sind die obigen Worte als ein Teil eines Planes zu denken, den er dem unbekannten Textverfasser vorgelegt hatte. Es handelt sich dabei um eine Kantate *„Europas Befreiungsstunde"* für Einzelsänger, Chor und Orchester zu Versen, welche Napoleons Kriege, Siege und Sturz besingen und mit dem Alleluja der befreiten Völker schließen. Nach etwa einem Dutzend Blättern mit Entwürfen zu dem Werk zu urteilen, die in verschiedenen deutschen und ausländischen Bibliotheken und Archiven aufbewahrt werden, wäre daraus ein sehr wirkungsvolles, vielleicht auch das musikalisch bedeutendste vaterländische Werk Beethovens für die erwähnte Besetzung geworden, wenn er es vollendet hätte. Der Meister wollte nach den jubelnd aufgenommenen „Akademien", welche „Die Schlacht bei Vittoria" gebracht hatten, baldigst wieder eine neue mit teilweise neuen Werken bringen, und hatte dazu jene „Napoleon-Kantate" bestimmt. Auf diesen Plan spielt ein Brief an, den er wahrscheinlich noch im April 1814 an den letzten Bearbeiter des Fideliotextes, Georg Friedrich Treitschke, schrieb und welcher so beginnt: „Die verfluchte Akademie, wozu ich zwar zum Teil durch meine schlechten Umstände gezwungen ward, sie zu geben, hat mich in Rücksicht der Oper zurückgesetzt. — Die Kantate, die ich geben wollte, raubte mir auch 5 bis 6 Täge —. . ." Der Text wurde — wohl von seinem noch nicht festgestellten Verfasser — dem Wiener Zensor, nämlich Friedrich von Gentz, dem reaktionären Werkzeug Metternichs, zweimal vorgelegt und von diesem die öffentliche Aufführung untersagt — ein uns heute unbegreiflicher Beschluß. Der Grund dafür war offenbar nicht die Seichtheit der Reimerei, sondern vielleicht eine gewisse Rücksichtnahme auf die verwandtschaftlichen Beziehungen des österreichischen Kaiserhauses zu Napoleon. Es lag also an der beschränkten Einstellung jenes Zensors, daß der Meister die beabsichtigte „Napoleon-Kantate", die so wirkungsvoll auszufallen schien, nicht vollendet hat. (Vgl. dazu auch des Verfassers Beitrag über „Beethovens Konservationshefte als biographische Quelle" im Novemberheft 1942 der „Musik", S. 39.)

Etwa um die gleiche Zeit war Beethoven mit andern Tonsetzern an der Musik zu dem Singspiel „Die gute Nachricht" von dem bereits genannten Friedrich Treitschke beteiligt. Dem Meister fiel dabei der *„Germanias Wiedergeburt"* betitelte

Schlußgesang für Baßsolo, Chor und Orchester zu. Der Text, der die erste Einnahme von Paris verherrlichte, scheint verloren gegangen zu sein. Ob eine zeitgenössische Besprechung wenigstens den genaueren Inhalt mitteilt, vermag der Verfasser dieser Zeilen nicht zu sagen. Daher müssen wir uns hier begnügen, das Wenige zu lesen, was die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" in der Nummer vom 25. Mai 1814 (16. Jahrgang), Sp. 351, hauptsächlich über die Wiedergabe und den allgemeinen Eindruck des Spiels in ihrer „Übersicht des Monats April" aus Wien berichtet: „Sehr angenehm überraschte uns Hr. Friedr. Treitschke, Vice-Direktor dieses Theaters [des Hofoperntheaters], am 11ten, als die Einnahme von Paris alle Herzen und Zungen in Bewegung und in lauten Jubel versetzte, mit einem Singspiel in einem Aufzug, betitelt: *Gute Nachricht.* Die Musik war von verschiedenen hiesigen Meistern; das Werkchen war für dieses frohe Ereignis schon früher einstudirt. Es ist unstreitig das gelungenste Gelegenheitsstück, das in dieser merkwürdigen Epoche auf unserer Bühne erschien. Die Musikstücke entsprachen ganz dem vorgezeichneten Endzwecke, und verdienen alle der rühmlichen Erwähnung: denn wer könnte jetzt, wo alles nur Freude athmet und den Vorgeschmack der kommenden besseren Zeiten theilet — wer könnte jetzt kalt und kleinlich untersuchen, welches dieser Musikstücke mehr, welches weniger Werth habe? Darum sey bloß erwähnt, daß sie Mozart, Hummel, Gyrowetz, Weigl, Kanne und Beethoven zu Verfassern hatten. Hr. Treitschke wurde am Ende des Stückes einstimmig hervorgerufen. . ." In Beethovens Zuschriften an Treitschke begegnet man dem vom Meister stets „Chor" bezeichneten Stück wiederholt. Er wurde erstmals im Klavierauszug unter dem Titel „Schlußgesang aus dem Singspiele: die gute Nachricht, von Herrn Louis van Beethoven" im Juni 1814 vom K. K. Hoftheater-Musikverlag veröffentlicht, einem Unternehmen, das anscheinend nicht häufig mit Neuerscheinungen hervortrat und wohl nur für seine Bühne bestellte Musik herausbrachte. Beethovens Schlußgesang beginnt mit den folgenden Noten des Einzelbassisten:

Ger - ma - ni - a, Ger - ma - ni - a, wie

stehst du jetzt im Glan - ze da!

Die Erstaufführung des Singspiels fand am 11. April jenes Jahres statt. Für eine Wiederholung hat der Tondichter dann noch ein „Kriegslied für die zum heiligen Kriege verbündeten deutschen Heere" — für Tenor, Chor und Orchester — geschrieben, deren Text von Zacharias Werner im Jahr 1813 nach der Melodie des Schillerschen „Reiterlieds" („Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd . . .") gedichtet ist. Leider scheint Beethovens Vertonung jenes Gesangsstücks nicht erhalten zu sein. Andernfalls hätten wir zu seinen nur zwei musikalischen Umsetzungen von Texten Schillers — „Freude, schöner Götterfunken" und „Rasch tritt der Tod den Menschen an" — eine dritte. (Von dieser ersten Vertonung eines Wernerschen Textes ist in der engeren Beethovenliteratur noch nichts zu finden; der Schreiber dieser Zeilen hat darüber erstmals vor ein paar Jahren in einer Tageszeitung berichtet und wird demnächst in einer Fachzeitschrift nochmals darauf zu sprechen kommen und dabei alle Strophen des Liedes, wohl zum ersten Mal seit Werners Zeiten, mitteilen.)

Das Gedicht beginnt mit den Zeilen:

„Gott mit uns, wir zieh'n in den heiligen Krieg!
Gott mit uns, dann zieh'n wir zum Siege!"

Im Sommer und Herbst des gleichen Jahres entstand eine *„Huldigungskantate"*, die beim bevorstehenden Wiener Kongreß zur Begrüßung der Fürsten dienen sollte. Es handelt sich dabei jedoch nur um einen kurzen Satz für Chor und Orchester. Bei der festlichen Wirkung, die ihm eignet, hätte er seinen Zweck bestens erfüllt; doch trat an seine Stelle eine halb abendfüllende wirkliche Kongreß-Kantate, von der noch kurz zu sprechen sein wird. Das Fürsten- und Diplomatentreffen des Winters 1814/15 bildete auch den unmittelbaren Anlaß zu der Musik zum Trauerspiel „Leonore Prohaska" von Friedrich Duncker, der ihm als Sekretär des Königs von Preußen beiwohnte. (Man kennt den Namen jenes Mädchens, das am Befreiungskrieg als Soldat teilnahm und sein junges Leben auf dem Altar des Vaterlands darbrachte.) Das Stück ist unaufgeführt geblieben, weil im Jahr 1814 schon ein Drama gleichen Vorwurfs, betitelt „Das Mädchen von Potsdam", auf dem Theater in der Leopoldstadt gegeben worden war, ist auch nie gedruckt worden und verschollen. Dagegen sind die von Beethoven beigesteuerten vier Musiknummern, darunter ein unbegleiteter „Kriegerchor" und ein Trauermarsch — die instrumentierte Fassung des Marsches aus der Klaviersonate Werk 26 — erhalten geblieben. Sie gehören, da wahrscheinlich sehr eilig hingeworfen, nicht zum wesentlichen Schaffen des Meisters.

Das gesangliche Gegenstück zur „Schlacht bei Vittoria" wurde weder *„Europas Befreiungsstunde"*, die in beträchtlichem Ausmaß geplant war, noch der kurze *Huldigungschor,* sondern die groß angelegte Kantate *„Der glorreiche Augenblick"* für Einzelsänger, Chor und Orchester. Wiens Verherrlichung, der Dank an den Allmächtigen und die Huldigung an die anwesenden Fürsten bildeten den Hauptinhalt des Textes. Leider war dieser von Dr. Aloys Weißenbach, dem Salzburger Arzt und Professor, auch besser gemeint als verfaßt. Übertrifft er doch die Verse der von Beethoven wieder beiseite gelegten Napoleon-Kantate noch an Geschraubtheit und Geschmacklosigkeit. Zu seiner Vertonung standen dem Meister kaum mehr als anderthalb Monate zur Verfügung — an sich, bei seiner im allgemeinen langsamen Arbeitsweise, für ihn zu wenig Zeit. Und da die Worte nicht danach angetan waren, seinen Genius zu höheren Leistungen zu beflügeln, ist auch „Der glorreiche Augenblick" ein zeitgebundenes Werk geblieben, und er war auch nicht für die Nachwelt zu retten, nachdem er mit einem neuen Text (von Friedrich Rochlitz?) im Jahr 1836 als „Preis der Tonkunst" von Tobias Haslinger in Wien der Öffentlichkeit durch den Druck zugänglich gemacht worden war. Das Werk hat jedoch als Beethovens eigentlichster musikalischer Beitrag zu der zwischenstaatlichen Tagung zu gelten, welche in Herbst und Winter 1814 der neuen Ordnung Europas galt. Der Kongreß tanzte ja nicht nur, sondern belustigte sich auch im Theater und Konzert. So wurde auch „Der glorreiche Augenblick" — zusammen mit der „Schlacht bei Vittoria" und der siebenten Symphonie — im vollbesetzten K. K. Redouten-

saal am 29. November 1814 in Gegenwart von Fürsten und Fürstinnen erstmals aufgeführt. Die zeitgenössischen Berichte waren sich darüber einig, daß die Kantate, trotz dem schwachen Text, des Ruhms des Meisters würdig sei und einige sehr schöne Sätze enthalte. Im Dezember des gleichen Jahres wurde das Konzert mit denselben Werken noch zweimal wiederholt.

Der Gesang für Einzelbaß, Chor und Orchester *„Es ist vollbracht"*, das Schlußstück zu dem Einakter „Die Ehrenpforten", den Treitschke zur Feier der zweiten Einnahme von Paris geschrieben hatte und der im Juli 1815 im Kärtnertortheater dreimal gegeben wurde, bildete die letzte Begleitmusik Beethovens zu den damaligen politischen Ereignissen. Da auch dieses Singspiel verloren gegangen zu sein scheint und die großen Beethovenbiographien nichts über den Inhalt mitteilen, sei hier der Bericht, der darüber in der Nummer 34 des 17. Jahrgangs (1815) der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" unter der Wiener „Übersicht des Monats Juli" erschienen ist, einmal vor Augen geführt: „Am 16ten, dem Tage, wo uns die officielle Nachricht von der Besitznahme der fränkischen [so!] Hauptstadt durch die siegreichen Alliirten erfreute, sahen wir zum ersten Male: *‚Die Ehrenpforten'*, ein Singspiel in einem Act, von Friedr. Treitschke, mit folgenden Musikstücken: 1. Ouverture von Hummel. 2. Chor von Bernh. Ans. Weber. 3. Lied, nach einer ungarischen Nationalmelodie. 4. Lied eines braunschw. Jägers, von Weigl. 5. Septett von Seyfried. 6. Lied von Gyrowetz. 7. Duett nach einer beliebten Marschmelodie. 8. Chor von Seyfried. 9. Chor von Händel. Schlußgesang von Beethoven. - *Inhalt.* Hr. Deutschmann, ein reicher Gutsbesitzer in Österreich, hat seine zwey Töchter an zwey würdige Offiziere, und seinen einzigen Sohn einer Mündel verlobt, und eben soll diese dreyfache Hochzeit festlich begangen werden, als durch die Abreise eines einzigen Mannes von der Insel Elba auch diese Hoffnungen zertrümmert werden. Der Krieg beginnt von neuem, die drey Freyer eilen zu ihren Regimentern, und der gekränkte Familienvater, erbittert gegen alles Öffentliche, zieht sich in seine Einsamkeit zurück, indem er die bestimmten Befehle ertheilt, alle Zeitungen aus seinen Augen zu entfernen, und ihm überhaupt von nichts Öffentlichen zu sprechen, man müßte denn dereinst von dem ersehnten Augenblick erkämpfter, allgemeiner Ruhe sprechen können. Daher bleibt ihm unbekannt der glorreiche Feldzug in Italien, die Riesenschlacht in den Niederlanden; und selbst die Ankunft seiner Schwiegersöhne wird ihm verheimlicht. Heute, zu seinem Geburtstagsfeste, haben seine Unterthanen eine ländliche Feyer veranstaltet, welcher beyzuwohnen er bereits früher zugesagt hatte. Drey Ehrenpforten sind vom Verwalter errichtet. Als sich die eine öffnet, sieht er mit Verwunderung die Aufschrift: *‚Guter Anfang, Neapel!'* und seine älteste Tochter, an der Hand ihres Geliebten, des Husaren-Rittmeisters Horst, überbringt ihm feyerlich die Nachricht der Wiedereinsetzung des alten sicilianischen Herrscherstammes. Noch hat er sich von seinem Erstaunen nicht erholt, als ihm die zweyte Pforte die Worte: *‚Guter Fortgang, Belle-Alliance!'* enthüllt, und seine jüngste Tochter den Jägerhauptmann Walter in seine geöffneten Arme führt, dessen, an eine Schlinge gebundene Hand Zeuge seiner thätigen Mitwirkung an diesem folgenreichen Tage ist. Ahnendes Vorgefühl, was die große Pforte ankündige, bemächtigt sich des freudetrunkenen Alten, und nun erscheint die Flammenschrift: *‚Gutes Ende, Paris!'* Sein Sohn, Eduard, Oberster von Kaiser-Kürassier, stürzt an sein Herz. Er ist vor einigen Stunden aus dem Hauptquartier mit dieser kaum geträumten Botschaft als Eilbote eingetroffen, und beruhigt seinen Vater gänzlich durch die Nachricht von der Entfernung des Usurpators. Kaum sind diese Worte seinen Lippen entströmt, so stimmt der ganze große Chor die herrliche, furchtbar kräftige Fuge aus Händels *Judas Maccabaeus* an: ‚Fall war sein Loos!' Ein einfacher, aber reich instrumentirter Schlußgesang, der mit den Worten: ‚Es ist vollbracht!' anfängt und endigt, beschließt das Ganze. — Wenn man bedenkt, daß bey Gelegenheitsstücken alles auf den glücklichen Moment berechnet ist; wenn man die Kürze der Zeit in Erwägung zieht, in welcher dergleichen ephemere Produkte entstehen müssen; so wird dem Dichter die billige Nachsicht seines Publicums nicht fehlen. Daß übrigens der Enthusiasmus sich diesmal nicht so allgemein aussprach, wie im vorigen Jahr bey Hrn. Treitschkes ‚Guter Nachricht', davon dürften wohl die Ursachen in den politischen Verhältnissen zu suchen seyn, deren muthmaßliche Erörterung nicht hieher gehört. Unter den Musikstücken wurden in musikalischer Hinsicht vorzüglich ausgezeichnet: No. 1, 5, 9, 10; und rücksichtlich des pikanten Textes, die beyden Lieder: No. 3 und 4. Die Ausführung war befriedigend, obschon keiner der Mitspielenden Gelegenheit hatte, sich besonders hervorzuthun. — ‚Mit seinem Urteil hat der Berichterstatter wohl recht gehabt. Beethovens Beitrag zu dem Einakter beginnt nach vier Takten Orchestervorspiels mit der an eine Stelle aus der „Zauberflöte" gemahnenden Melodie, die vom Einzelbaß vorgesungen wird:

Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht!

Das ganze knappe Stück wird überhaupt vom Einzelsänger getragen, wogegen der gemischte Chor immer mal den Vorsang auffängt und den kurzen Zwischentaktgruppen des Orchesters folgt. — Auch von diesem Gesang erschien bereits in jenen Tagen — am 24. Juli desselben Jahres — ein Klavierauszug, u. zw. bei S. A. Steiner & Co. unter dem Titel: „Schluß-Gesang. Es ist vollbracht. Aus dem beliebten patriotischen Singspiele: die Ehrenpforten. Worte von F. Treitschke. Musik von L. van Beethoven."

Im Schaffen des Meisters spielt Napoleon in den folgenden Jahren keine Rolle mehr. Daß aber sein Name hier und da in den Gesprächen mit dem Tondichter gefallen ist, wissen wir aus dessen Konversationsheften und wenigen sonstigen Überlieferungen. Nach einer Mitteilung Carl Czernys machte Beethoven später seinen endgiltigen Frieden mit dem Eroberer. Einige Jahre nach dessen Tode soll er bemerkt haben: „Napoleon — ich habe ihn früher nicht leiden können. Jetzt denke ich ganz anders." Offenbar dachte er aber erst anders über ihn, seit er unschädlich geworden war, und so stand in der späteren Zeit wohl wieder das Bild des Mannes vor seinen Augen, der den übeln Folgen der Revolution mit starkem Arm gesteuert und der es aus eigener Kraft so weit gebracht hatte.

Beethoven hatte sich während der Zeit des Kongresses nicht nur des höchsten Ruhmes, der ihm in seinem Leben zuteil wurde, zu erfreuen,

sondern stand sich — trotz Abwertung eines ihm von drei Fürsten ausgesetzten Gehalts, die eine Folge des österreichischen Staatsbankerotts vom Jahr 1811 war — durch Einnahmen aus Aufführungen, günstige Verlagsverbindung und dergleichen auch wirtschaftlich so gut wie niemals früher oder später. So konnte er in dieser Zeit sowohl seinem erkrankten Bruder Karl mit beträchtlichen Summen beispringen wie auch ein kleines Kapital zurücklegen, das er, als jener starb, seinem Neffen Karl zugedacht hatte.

Es mag verwundern, daß der Meister auf einem einzigen Gebiet, dem des einstimmigen Gesangs, nur wenig vaterländische Musik hervorgebracht hat. Man muß dabei jedoch in Rechnung stellen, daß er zu dieser Schaffensgattung auch sonst verhältnismäßig nur wenig beigesteuert hat. Den Soldatenliedern aus der Jugendzeit, zu denen noch das Strophenlied „Der freie Mann" (nach Pfeffel) von 1795 kommt, folgten nur noch drei vaterländische Gesänge für Einzelstimme: *„Der Bardengeist"* (nach C. R. Herrmann), *„Des Kriegers Abschied"* (nach Chr. L. Reißig) und *„Der Mann vom Wort"* (nach F. A. Kleinschmid). Das wertvollste davon ist der an erster Stelle genannte, obgleich er mit Vor- und Nachspiel nur 18 Takte und seine für Baßstimme gesetzte Melodie allein nur neun Takte im Umfang von sechs Tönen umfaßt. Die Worte bilden eine Klage über Deutschlands versunkene Größe und sind vom Meister schlicht und innig nachempfunden. Der Gesang ist offenbar auf Wunsch von Dr. Johann Erichson, der dem Kreis von Beethovens Bewunderern angehörte, im November 1813 in Musik gesetzt worden; denn er erschien erstmals als Beilage zu dem von jenem Dichter herausgegebenen „Musenalmanach für das Jahr 1814". Unsere Bassisten sollten sich gelegentlich dieses schönen kleinen Stückes erinnern. Bei dem schon oben erwähnten Marschlied „Des Kriegers Abschied", auf Bitten des kriegsverletzten Offiziers und Dichterlings Chr. L. Reißig im Jahr 1814 entstanden, der es im folgenden mit fünf Beiträgen anderer Tonsetzer zu seinem eigenen Vorteil herausgab, denkt man an die beiden Soldatengesangsmärsche von 1796 und 1797. Seine Vertonung erhebt sich nicht wesentlich über die mittelmäßige Reimerei. Das 1816 entstandene Strophenlied „Der Mann vom Wort" endlich, ein einfaches, markiges Gesangsstück, war vermutlich als Beilage zur Wiener „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" gedacht, die seit 1817 bei S. A. Steiner erschien. Beethoven wollte offenbar der Gesangsmelodie die erste Strophe unterlegen, die andern fünf am Schluß hinzufügen lassen. Aber Steiner brachte das Lied nicht in der Zeitschrift, sondern gab es ohne Genehmigung des Tondichters bereits im November 1816, indem er alle sechs Strophen ausstechen ließ und ihm die Werkzahl 99 verlieh, als gewöhnliches Verlagswerk heraus. Dasselbe erlaubte er sich mit der einstimmigen Fassung des Liedchens „Merkenstein", das gleichfalls als Zeitschriftenbeilage hätte erscheinen sollen. So kam es, daß im Verzeichnis von Beethovens Schaffen ein ganz anspruchsloses, kleines Gesangsstück die stolze Werkzahl 100 erhielt. Nach Schindlers Mitteilung war der Meister über dieses Geschäftsgebaren Steiners außerordentlich aufgebracht. Endlich sei noch darauf kurz hingewiesen, daß zu einem „Wehrmannslied" nach Joseph Heinrich von Collin aus dem Jahr 1809 weitgehende Entwürfe des Tondichters vorliegen, die, wenn er sie zu Ende geführt hätte, zweifellos ein Stück von beträchtlicher unmittelbarer Wirkung ergeben hätten.

In den Kreis von Beethovens vaterländischen Tonwerken gehört ferner die Musik zu „König Stephan" und den „Ruinen von Athen", einaktigen Festspielen, welche 1811 zur Einweihung des neuen deutschen Theaters in Budapest bei August von Kotzebue und dem Tondichter bestellt worden waren. Ihre zehn und neun Musiknummern (einschließlich der Ouvertüren), meist Gelegenheitsarbeit ohne überzeitliche Werte, hat der Meister mit Verwendung einiger früherer Stücke im Teplitzer Sommer desselben Jahres in aller Eile hingeworfen. Die besten Teile sind die frische Ouvertüre zu „König Stephan", die sich der ungarischen Grundstimmung der Handlung gut anpaßt, und der „Türkische Marsch" aus den „Ruinen". Beethovens älterer Zeitgenosse Joseph Haydn hat mit „Gott erhalte Franz, den Kaiser" ein unvergängliches, vaterländisches Lied geschaffen, der jüngere Carl Maria von Weber mit „Lützows wilder Jagd" und dem „Schwertlied" ein paar Chöre, deren Volkstümlichkeit hinter der des Kaiserliedes nicht weit zurücksteht. Von Beethoven ist keine vaterländische Gesangsmusik, so wenig wie das Schlachtentonbild, in breitere Kreise gedrungen. Dafür hat jedoch ein anderes vaterländisches Instrumentalstück von ihm eine fast beispiellose Volkstümlichkeit erlangt: Der sogenannte *„Yorcksche"* gehört heute mindestens zu den beliebtesten Militärmärschen der deutschen Armee und des deutschen Volkes überhaupt. Der Verfasser hat dieser Schaffensgattung des Meisters in der vorliegenden Zeitschrift einen Aufsatz gewidmet, der die Geschichte und die Bedeutung seiner Beiträge auf dem Sondergebiet eingehend behandelt (vgl. Heft 7/8 dieses Jahrgangs). Daher sei hier im allgemeinen nur kurz darauf verwiesen, jedoch noch ein kurzer Nachtrag hinzugefügt.

Kaum minder merkwürdig als die Tatsache, daß die Trios der beiden F-dur-Märsche noch immer nicht gedruckt sind, ist die folgende: *Wahrscheinlich ist noch ein unveröffentlichter fünfter Militärmarsch von Beethoven erhalten.* In dem 1890 erschienenen Verzeichnis „Die musikalischen Autographen und revidierten Abschriften Beethovens im Besitze von A. Artaria" sowie in Thayers „Chronologischem Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens", Nr. 284, wird nämlich noch die Abschrift eines „Marsches in geschwindem Tempo" angeführt, der gleichfalls für „türkische Besetzung" instrumentiert ist und so beginnt:

Natürlich ist statt C alla breve-Takt zu denken. Leider scheint das Stück nicht, wie später die meisten andern Ur- und Abschriften Beethovenscher Werke aus dem Archiv des Wiener Verlags, in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek übergegangen zu sein. Wo mag es heute stecken?

Damit dürfte die Kette der vaterländischen Tonwerke des Meisters, soweit wir gegenwärtig davon Kenntnis haben, vollständig sein. Ihre meisten Glieder sind natürlich, wie der größte Teil zweckbestimmter Musik überhaupt, Gesangswerke; aber es ist doch bezeichnend, daß Beethoven sein Bleibendstes auch im besagten Bezirk als *Instrumentaltondichter* geschaffen hat: den „Yorckschen" und den „Türkischen Marsch".

Heimaterinnerungen bei Schubert.

Von Egon von Komorzynski, Wien.

Zu den bekanntesten Werken Schuberts gehören „Die schöne Müllerin“ und die „Winterreise“ — zwei Liederzyklen in der Art von Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte“. Die Lieder von der schönen Müllerin sind 1823 unter recht üblen äußeren Verhältnissen entstanden: einige von ihnen im Spital, das Schubert wegen einer unangenehmen, sehr schmerzhaften Krankheit hatte aufsuchen müssen. Die Lieder der „Winterreise“ schuf er in zwei Gruppen im Februar und im Oktober 1827 — ein Jahr vor seinem Tode. Kaum hatte er je einen andern Stoff mit so leidenschaftlicher seelischer Anteilnahme behandelt. Sein Freund Spaun schreibt darüber: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, erwiderte er nur: ‚Nun, ihr werdet bald hören und begreifen‘. Eines Tages sagte er zu mir: ‚Kommt heute zu Schober, ich werde euch einen Kranz schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig, zu hören, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei andern Liedern der Fall war.‘ Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze „Winterreise“ durch. Wir waren durch die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft und Schober sagte, es habe ihm nur ein Lied „Der Lindenbaum“ gefallen. Schubert sprach hierauf nur: ‚Mir gefallen diese Lieder mehr als alle und sie werden euch noch gefallen‘.

Die beiden Liederzyklen sind in ihrem Inhalt einander scheinbar ähnlich — dennoch besteht zwischen ihnen ein großer Unterschied. Die Geschichte von dem Müllerburschen, der zuerst so selig im Gefühl seiner Liebe schwelgt und sich endlich, weil er weiß, daß die Geliebte seine Neigung nicht erwidert und ihm einen andern Mann vorgezogen hat, aus Kummer im Mühlbach ertränkt, ist gewiß traurig. Der Unglückliche aber, der, als er einsieht, daß das geliebte Mädchen ihn betrogen und verschmäht hat, das Bild der seiner Liebe unwürdigen Göttin in seinem Herzen zertrümmern muß, der ruhelos, ziellos in das in Eis und Schnee starrende Land hinaus wandert und das furchtbare Leid der Enttäuschung nicht überwinden kann, aber mit dieser Enttäuschung weiterlebt, erleidet ein tragisches Schicksal. Dem entsprechend ist auch Schuberts Komposition der „Schönen Müllerin“ anheimelnd, volksliedmäßig, voll lyrischen Schwungs — aber die Lieder der „Winterreise“ sind Bilder seelischen Zerrissenseins, einer bis zum Wahnsinn gesteigerten Herzenspein. Mayrhofer hat recht mit seinem Urteil: „Schon die Wahl der ‚Winterreise‘ beweist, wie der Tonsetzer ernster geworden. Er war lange und schwer krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift, für ihn war der Winter eingetreten. Die Ironie des Dichters, in Trostlosigkeit wurzelnd, sagte ihm zu.“

Der Gedichtzyklus „Winterreise“ von Wilhelm Müller war 1824 in dem Taschenbuch „Urania“ gedruckt worden. Es ist lohnend, das Leben des Dichters, der dadurch unsterblich wurde, daß Schubert die „Müllerin“ und die „Winterreise“ vertonte, mit Schuberts schlichtem Lebenslauf zu vergleichen. Müller, 1794 in Dessau geboren, studierte in Berlin Philologie und Geschichte, machte 1813 den Befreiungskrieg mit, fand Eingang in die Berliner literarischen und geselligen Kreise, Fouqué und Tieck wurden seine Freunde. Er verbrachte das Jahr 1818 in Italien, kehrte in seine Vaterstadt zurück, wo er nach kurzer Wirksamkeit am Gymnasium, die durch Konflikte mit Kollegen und Vorgesetzten gekennzeichnet ist, Bibliothekar des Herzogs wurde. 1821 verheiratete er sich mit einer Enkelin des berühmten Pädagogen Basedow, in häuslichem Glück und in fleißiger Arbeit vergingen die nächsten Jahre. Nach mancherlei Kuren und Badereisen starb er 1827 — in dem Jahr, in dem Schubert die „Winterreise“ in Musik setzte —, noch nicht dreiunddreißig Jahre alt. Zu seinen Lebzeiten brachten ihm die heute vergessenen „Lieder der Griechen“ Ruhm. Trotz mancher Verschiedenheiten — Universitätsbildung, Reisen, Eheglück, einflußreiche Freunde und Gönner — findet sich manches mit Schubert Gemeinsame: die Unlust an der Schulmeisterei und vor allem der Tod in jungen Jahren — auch Goethes ablehnende Haltung dem Musiker und dem Dichter gegenüber.

Wie kommt es nun, daß sich Schubert zu Müllers „Winterreise“ so hingezogen fühlte, daß er mit allen Fasern seines Selbst den Sinn des Textes durchdrang und in Tönen neu erschuf? Das künstlerische Schaffen ist ein Geheimnis; rätselhaft verbinden sich in ihm die durch die Wirklichkeit gegebenen Anregungen und die schrankenlos waltende Phantasie. Wir wissen von Goethe, daß er den Rat, den ihm sein Jugendfreund Merck gab: nur das zu schildern, was er selbst erlebt habe, sein Leben lang treulich befolgte. Wir bewundern an Schiller die übermenschliche Kraft der Phantasie, die ihn Menschen und Länder, die er nie gekannt und gesehen hatte, wie aus eigener Anschauung schildern ließ. Und dennoch tritt bei Goethe immer auch die Phantasie zum Erlebnis und Schiller hat auch dort, wo er sich von der Phantasie leiten ließ, unwillkürlich oder mit Absicht Selbsterlebtes mitverwertet. Auch Schubert besaß jene wunderbare göttliche Begabung, die ihn das Wesen einer Sache oder einer Lage richtig erfassen ließ, auch wenn die eigene Anschauung fehlte. Er hat das Meer nie gesehen und trotzdem schildert er es, als wäre es ihm vertraut — die Lieder „Meeresstille“, „Das Fischermädchen“, „Am Meer“, „Die Stadt“, „Der Zwerg“ sind Beweise dafür. In der Vertonung des Gedichts „Der Gondelfahrer“ von Mayrhofer schildert er die Stille der Mondnacht in Venedig, die der Stundenschlag der Markuskirche durchtönt, so lebenswahr wie Schiller die Landschaft des Vierwaldstätter Sees, die er nie gesehen hatte.

Schuberts Phantasie kannte keine Schranke. Aber die Nachwirkung des eigenen Erlebnisses fehlt auch bei ihm nicht; immer wieder heischt das Selbsterlebte sein Recht auf Berücksichtigung bei der künstlerischen Gestaltung eines Stoffes. Dafür gibt es lehrreiche Beispiele. Wien und das Wienertum sind, wenn auch nicht immer äußerlich zu merken, irgendwie fast in jedem seiner Werke enthalten. Auch für Schubert gelten die Verse Grillparzers: „Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings beseh'n, so wirst du, was ich schrieb, und was ich bin, versteh'n!“ Besonders in den Liedern — auch in solchen, die nicht mit einer bestimmten Örtlichkeit verbunden oder die ganz frei von örtlicher Gebundenheit sind — ist der Zusammenhang des Komponisten mit der Heimat enthalten — mit Wien, seinen alten Vor-

städten und seiner von, einer Fülle von Naturpracht umrahmten Vororten, mit wienerischen Gewohnheiten und Bräuchen. Im „Erlkönig" steckt der Eindruck einer nächtlichen Wanderung entlang des Krottenbachs, der eines der dem Kahlenberg vorgelagerten Täler durchfließt und um dessen mit Weidenbäumen bestandene Ufer weiße Nebel wallten. „Der Tod und das Mädchen" beruht auf der Erinnerung an den von Posaunen und Trompeten geblasenen Choral, den Schubert einst von fern erklingen hörte, als die Leiche eines Mädchens von der Liechtentaler Kirche aus zum Alserbach und an der Thurykapelle vorüber nach dem Währinger Friedhof getragen wurde.

Der Krottenbach ist längst eingewölbt und seit noch längerer Zeit eingewölbt ist der Alserbach, an dessen Ufer die längst verschwundene Thurykapelle stand und über dessen Bett jetzt breite, belebte und verkehrsreiche Straßen führen. Zu Schuberts Zeit aber floß der Alserbach oder „die Als", ein von Hernals her kommender wilder Gebirgsbach, offen an den einander eng benachbarten Vorstädten vorbei, die Schuberts Heimat bildeten: Himmelpfortgrund, Thury, Liechtental und Althan — für sie alle war die Liechtentaler Kirche die zuständige Pfarrkirche und zugleich ein künstlerischer Mittelpunkt volkstümlicher Musikpflege, denn alle Bewohner dieser Vorstädte, die musikalisch begabt und tätig waren, bildeten als Liechtentaler Kirchenchor eine wertvolle, eifrige und leistungskräftige Kunstgemeinschaft. Am andern Ufer der Als lag die ausgedehnte Vorstadt Roßau mit der alten Klosterkirche der Serviten und dem Palast des Fürsten von Liechtenstein. Die zwischen Bäumen und Büschen dahinfließende Als verlieh der ganzen Gegend etwas Ländliches; über ihren Lauf führten nur wenige Brücken und Stege. Zur Zeit der Schneeschmelze und nach heftigen Gewittern schwoll die Als oft in kurzer Zeit so an, daß sie aus den Ufern trat, die angrenzenden Vorstädte überschwemmte und argen Schaden anrichtete. Im Winter, wenn alles ringsum tief verschneit war, fror sie zu und ihren Lauf bedeckte dann eine feste Eisrinde.

In die wunderschönen Frühlingslieder Schuberts ist so mancher Zug aus der landschaftlichen Umgebung Wiens übergegangen — in ihnen lebt die Schönheit des Schreiberbachtals, die Beethoven in der „Szene am Bach" verewigt hat und in deren seliger Einsamkeit der Vogelruf erscholl, der der Herold der fünften Symphonie geworden ist. Aber auch in den Vorstädten mit ihren unverbauten Wiesen und ihren buntfarbigen und grünwipfeligen Hausgärten war der Zauber des Frühlings zu sehen und zu fühlen. Die von der Als durchrauschte Gegend war für Schubert zeitlebens mit der Erinnerung an einen Herzensroman verbunden, der ein trauriges Ende gefunden hatte. In der Erinnerung an diese unglückliche Liebe wurzeln die beiden Liederkreise „Die schöne Müllerin" und „Winterreise" — und es sind Heimaterinnerungen, die in diesen Liedern ihre künstlerische Verklärung bekommen haben.

Fast alle in Wien schaffenden Künstler krankten an unheilbarem Herzeleid, das geliebte Weib war für sie unerreichbar. Beethovens „unsterbliche Geliebte", Grillparzers „ewige Braut", Lenaus und Raimunds bitterer Liebesgram sind Fälle verschiedener Art von „unglücklicher Liebe", die dem Mann das Herz zerfrißt, die aber den Keim unerschöpflich reichen künstlerischen Schaffens in sich trägt. Auch unserm Schubert hat die Liebe Leid gegeben. An vorübergehenden Herzensneigungen und Liebeleien hat es nicht gefehlt, darüber sprach er auch gelegentlich — jedoch die eigentliche große unglückliche Liebe, die er sein Leben lang im Herzen trug, war ihm so heilig, daß er auch den vertrauten Freunden gegenüber fast nie von ihr gesprochen hat.

Therese Grob, eine Liechtentalerin, war seine erste und seine einzige wirkliche Liebe. Wir wissen, daß sie bei der Aufführung von Schuberts erster Messe in der Liechtentaler Kirche am 16. Oktober 1814 die Sopranpartie sang. Ihr Vater, ein „Seidenzeugfabrikant", war früh gestorben, die Mutter führte den kleinen Betrieb weiter, Therese war damals 16 Jahre alt. Schubert fühlte sich in der Familie heimisch und schrieb für Therese und deren Bruder Heinrich mehrere Musikstücke. Aber an eine dauernde Verbindung

„Entdeckungen" von Musikwerken.

Namentlich in der Tagespresse trifft man immer von neuem auf Notizen und Berichte, die von sensationellen Entdeckungen verschollener oder unbekannter Meisterwerke großer Komponisten melden. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich dabei um Irreführungen der Öffentlichkeit, die teilweise aus persönlichem Geltungsdrang des Entdeckers zu erklären sind, teilweise aber auch auf den unnatürlichen Sensationshunger der Lehrer zurückgehen und eine Folge der längst noch nicht überwundenen Amerikanisierung großer Bezirke unserer publizistischen Arbeit sind.

Ein neues Beispiel für die angeblichen Entdeckungen liegt vor in Hinweisen auf eine Oper von George *Bizet*, die von der Dresdner Staatsoper zur Uraufführung angenommen worden ist. Die Oper trägt den Titel *„Iwan der Schreckliche"* und behandelt in fünf Akten Szenen aus dem Leben dieses Zaren. In einer großen Tageszeitung wurde ein Artikel, der die „Entdeckung" dieser Bizet-Oper behandelt mit dem Untertitel versehen: Die Jagd nach dem Manuskript des Carmen-Komponisten. In dem Aufsatz wird von der Forscherätigkeit eines Dr. Ernst Hartmann aus Hanau berichtet, der angeblich als sensationelles Ergebnis herausbrachte, daß Bizet seine Oper „Ivan le terrible" gar nicht vernichtet hatte, wie es Hartmann anscheinend annahm.

Die Fachwissenschaft wußte allerdings auf Grund eines ausführlichen Berichtes aus der Feder des französischen Gelehrten Chantavoine seit vielen Jahren, daß die Partitur von der Hand des Komponisten in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums zusammen mit zahlreichen anderen Manuskripten Bizets aufbewahrt wird. Chantavoine gab damals schon eine ausführliche Beschreibung des Werkes und stellte auch fest, daß lediglich einige Schlußszenen nicht ganz vollendet waren.

Es wird sicher von allen Musikfreunden lebhaft begrüßt, daß ein abendfüllendes Opernwerk von Bizet, das der Öffentlichkeit bisher nicht bekannt gewesen ist, nunmehr in einer deutschen Bearbeitung vorgelegt werden soll. Es bedarf aber hierbei und grundsätzlich im Interesse des Ansehens der in der ganzen Welt führenden deutschen Musikwissenschaft einer Korrektur, wenn die Vorlegung einer an sich sicher verdienstvollen deutschen Bearbeitung eines solchen Werkes in unlauterer Weise um jeden Preis sensationell herausgestellt wird. Wir werden nicht versäumen, auch in künftigen ähnlichen Fällen mit Richtigstellungen aufzuwarten.

Herbert Gerigk.

war nicht zu denken — wie hätte der arme Schulgehilfe und spätere Stellungslose eine Ehe schließen können! Therese heiratete 1820 auf Wunsch ihrer Verwandten den Bäckermeister Joh. Bergmann, Schubert gab den Verkehr mit der Familie Grob auf. Zwar hatte ihm die Geliebte nicht die Treue gebrochen, nicht sie hatte ihm einen andern vorgezogen — sie hatte nur als gehorsame Tochter und fügsame Schwester sich dem Willen ihrer Angehörigen unterworfen. Dennoch fühlte sich Schubert als der Verschmähte und es ward ihm leicht, die Empfindungen des verzweifelnden Müllerburschen und später — als der Stachel des Kummers mit den Jahren tiefer ins Herz gedrungen war — das Gefühl des „Winterreisenden", dem der Verlust der Geliebten das Herz gebrochen hat, mit seinem persönlichen Schmerz zu vereinen. Gegend und Landschaft, in der die Geliebte gewohnt hatte, war mit dem Erlebnis und mit dessen Nachwirkung untrennbar verbunden. So wurde die Als, der „Alserbach" das muntere Bächlein, dessen Rauschen den Wandergesellen betört, — sie wurde der Bach, dem er die Geheimnisse seiner Seele vertraut, dem er in aufwallendem Herzensjubel sein Liebesglück verkündet und in dem er sich zuletzt ertränkt, weil er nicht überleben kann, daß die geliebte Müllerin einen andern erwählt hat.

Das war 1823, wenige Jahre nach Theresens Heirat. Aber er hatte sich sein Leid damit nicht von der Seele geschafft. Er konnte die unglückliche Liebe nicht verwinden oder vergessen. Bis zum Tod bewahrte er der Auserkorenen, auf die er unter dem harten Zwang der Lebensnot hatte verzichten müssen, ein treues Gedenken. Wohl hat er sich später der einen oder der andern gelegentlich genähert, aber das waren oberflächliche Verhältnisse von kurzer Dauer. Äußerlich wurde er der Sonderling, die Junggesellennatur, die von Weibern nichts wissen wollte. Aber wie ein alles mit sich fortreißender Strom flutete die Liebesglut seines verwundeten Herzens hinüber in die Lieder, die er schuf. In Liedern wie dem „Doppelgänger" oder „Ihr Bild" lebt die Liebe zu Therese weiter. Und in der nie verlöschenden Erinnerung an den eigenen Liebesgram ruht die Wurzel, aus der die „Winterreise" emporwuchs. Galten schon die Lieder von der schönen Müllerin dieser Erinnerung, so war gegen das Ende seines kurzen Lebens, als ihn die Fittiche des nahenden Todes umkreisten, die alte Wunde unheilbar wieder aufgebrochen. Daher die furchtbare, herzzerreißende Verzweiflung dieser Lieder. Er lebte sich in die Stimmung der Müllerschen Verse ein, die Phantasie ließ ihn all das empfinden und in Töne verwandeln, was die Worte besagten. Aber zur Phantasie des Künstlers trat die Nachwirkung des eigenen Erlebnisses: der Kummer darüber, daß das Schicksal ihn von der Einzigen getrennt hatte, ließ sich vertiefen zur Trostlosigkeit des unglücklich Liebenden, der gebrochenen Herzens dem Tod entgegenwankt. Wie Abbilder seines persönlichen Seelenschmerzes muten die einzelnen Lieder an. Aber der rauschende Lindenbaum, der im Traum erstehende Frühling, die wie in Erstarrung daliegende Landschaft sind Dinge aus der Heimat, die mit den Gedanken an die verlorene Geliebte verknüpft bleiben, und der zugefrorene Bach ist die Als, an deren Ufer Schubert gar oft mit Therese gegangen sein mag, in glücklicher Jugendzeit, ohne Anhnung von der bevorstehenden Trennung.

Ein Jahr, nachdem er die „Winterreise" geschaffen hatte, war Schubert tot. Therese, die, seit 1840 Witwe, am 17. März 1875 starb, hat über ihre Jugendliebe ihr Leben lang geschwiegen. Ihr Gatte hatte sein Geschäft in der Stadt und so trennte sie das Schicksal auch von der Gegend und all den Plätzen, die der Schauplatz und der Rahmen für diese Liebe gewesen waren. Aber in den Liedern Schuberts lebt diese Gegend weiter als künstlerisch verklärte Heimaterinnerung.

Zu Bachs Weihnachtsoratorium.

Von Hermann Stephani, Marburg-L.

Um dieses überaus köstliche Werk in der Liebe des deutschen Volkes und in der Pflege der dazu Berufenen zu erhalten, möchte ich einige praktische Vorschläge zu beliebiger Benutzung bereitstellen und zu dieser oder jener weiteren Textverbesserung hiermit anregen. Die Versuche an Händels Judas Makkabäus (1904, bzw. „Der Feldherr" 1939) und Händels Jephta (1911, bzw. „Das Opfer" 1940) ermutigen sehr, das Mögliche nicht zu unterlassen. Und zwar möchte ich für eine vorweihnachtliche Darbietung eine knappe Zusammenziehung der drei Weihnachts- und der drei Epiphaniaskantaten Bachs zugrunde legen, wie sie sich in eigenen Aufführungen bewährt hat: Nr. 1 bis 9, das Terzett Nr. 51 „Ach, wann wird die Zeit erscheinen?", Nr. 10 bis 13, 16 bis 23, 25 bis 31, 33 bis 35, 44 bis 46, 48 bis 49, 55 bis 56, 58 bis 60, 62 bis 64; den Chor Nr. 43 oder 54 einzubauen sei empfohlen. Hierzu nun seien die folgenden Vorschläge zur Nachbesserung und Säuberung von Judaismen der Erwägung anheimgegeben: in

Nr. 2: . . . Nazareth, in der Vä($^3/_{16}$)ter Land :: und Heimat, die da heißet Bethlehem; aus (ais; Kürzung!), daß er sich schätzen . . .
Nr. 3: Held aus hohem Stamm . . . Stern des Heils uns scheinen . . . auf, Seele, lasse Klagen nun und Weinen . . .
Nr. 4: Bereite dich, Seele . . .
Nr. 13: . . . der Herr, der Welt ein Retter!
Nr. 16: singe Sopran!
Nr. 18: . . . Ton zu Geigen und Schalmei'n in Schlaf das Kindlein ein.
Nr. 19: . . . Gedeihen! „Kommende Zeit bringt" (schlägt Woldemar Vogt vor) Herzeleid, auf daß wir des Heils uns freuen.
Nr. 22: . . . heute schön . . . uns soll es . . .
Nr. 27: . . . getröst't, hat seine Gläubigen erlöst, hat seine Hülf uns hergesendet . . .
Nr. 29: Deine ew'ge Lieb „und Gnade sende Licht auf unsre Pfade, zeige deine Vatertreu' uns aufs neue" (Woldemar Voigt).
Nr. 35: . . . Christ, der Welt zum Heil . . .
Nr. 44: Bethlehem, wie einst es verheißen . . . Morgenlande in die heil'ge Stadt . . .
Nr. 45: . . . König und Heiland . . . Oh sieh, sie kennen dich noch nicht, und schon sie dich verehren . . .
Nr. 48: . . . mit ihm erschrak ($^3/_{16}$) das ganze Volk.
Nr. 55: . . . wann der Stern . . .
Nr. 56: . . . fällen, brauch allen Trug und List . . . nachzustellen. Er . . . falscher Sinn ist schon, dein Trug, dein falsche List . . .
Nr. 62: . . . Könnt ihr uns . . . mein Hort, mein Heil hält treu zu mir . . . zu fällen, mein Hort, mein Heiland wohnt in mir.
Nr. 63: . . . Was kann uns Welt . . .

Zum Preise des Werkes, das in der Weihnachtszeit dem deutschen Gemüt schlechthin unersetzlich ist, kann Neues nicht mehr gesagt werden. Gewiß ist der größere Teil der Texte, soweit sie nicht der Bibel oder dem Gesangbuch, sondern freier Neudichtung entstammen, dramatischen Festmusiken entnommen, die Bach

kurz vor der Entstehung des Weihnachtsoratoriums, die ins Jahr 1734 fällt, als Huldigung für das Sächsische Königshaus bestimmt hatte. Solche weltlichen Gelegenheitszwecke erschöpften sich mit der Einmaligkeit ihrer Darbietung; die innere Diskrepanz zwischen den Textreimereien und Bachs Musik streift dabei oft das Groteske. So ruft in der Prinzenkantate die Gestalt der Wollust dem jungen Herkules zu: . . . „folge der Lockung entbrannter Gedanken! Schmecke die Lust der lüsternen Brust und erkenne keine Schranken!" Dazu aber wird in den Bässen zart die Wiege des Kindleins bewegt! Hat hier Bach nicht bereits die später unterlegten Worte im Sinne gehabt: „Schlafe mein Liebster, genieße die Ruh . . ."?

Meine Überzeugung ist: Bach ist die Empfängnis dieser musikalischen Eingebungen geworden, als er sich mit der Schöpfung der ersten drei Weihnachtskantaten trug. Daß die Erstniederschrift der Noten im Dienste geschraubter Reimereien stand, besagt nur, daß Bach für den Eintagszweck einer höfischen Gratulation nicht das Opfer einer Neukomposition zu bringen bereit war, legt immerhin aber vielleicht auch nahe, daß er seine Nachfahren nicht an die eiserne Kette zeitgebundener Texte geschmiedet wissen wollte. Erst die spätere Niederschrift verwirklicht das Bild, das von Anfang an vor seinem geistigen Auge Gestalt gewann, und wird der ursprünglichen, der eigentlichen Bedeutung seiner Musik gerecht. Wie wunderbar diese dem adventlichen bzw. weihnachtlichen Sinn seiner endgültigen Texte zugeordnet ist, diese Erkenntnis deutet unfehlbar auf die wahre Heimat, auf die höhere Bestimmung dieser Töne.

Zur Aufgabe des Opern-Spielleiters.

Von Johannes Conze, Berlin.

Nach dem Sprachgebrauch muß man „Hedda Gabler" etwa „gesehen", „Die Meistersinger" dagegen „gehört" haben. Das „Schau"-Spiel setzt sprachliche Vollwirkung des Darstellers als selbstversändnich voraus, während die „Oper" wörtlich nur die Handlung betont, in Wirklichkeit aber durch feinste Differenzierung des zu „Hörenden" als „Schau- *und* Hörspiel" wesentlich erhöhte Anforderungen an den Zuschauer und -hörer stellt. Die Aufmerksamkeit des „Hörers" soll sich dem Instrumentalen (Orchester), rein Gesanglichen (Stimmklang) und Sprachlichen (Text) zuwenden. Es ist daher eine besondere Aufgabe des Opern-Spielleiters, alles zu tun, um unbedingt die *Verständlichkeit der Handlung im allgemeinen sowie des Textes im besonderen* mit allen Mitteln anzustreben. Daß wir heute von diesem Ideale noch sehr weit entfernt sind, wird kein Einsichtiger leugnen. *Richard Strauß* schreibt darum (gelegentlich der Begründung der Entstehung seiner „Ariadne"-Partitur): „Viele traurige Erfahrungen mußten den Wunsch in mir immer dringender machen, auf alle Fälle zu verhindern, daß ein Pultvirtuose mit die Blechinstrumente begeistert anfeuernden Fäusten den Sänger zum bloßen Mundöffner degradiere. Keine noch so glanzvoll dröhnende Darstellung des orchestralen Teiles durch viele unserer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeister kann die berechtigten Klagen über derlei Ohrenschmäuse auf Kosten des Verständnisses der Handlung und des Dichterwortes verstummen machen."

Daß Strauß seine Philippika nicht auch an die Opernkapellmeister richtet, mach seiner Kollegialität alle Ehre. Wer wollte aber ernstlich behaupten, daß die Stimm-Attentäter lediglich den Konzertsälen erblühen? — Die Verständlichkeit des Textes kann positiv durch das rechte Verhältnis zwischen Konsanantismus und Vokalismus gefördert werden. Besondere Bevorzugung der Konsonanten sollte immer da Platz greifen, wo der Text den Fortgang der Handlung blitzartig bestimmt. Solche „Stichworte für den Zuschauerhörer" sollten sozusagen stets in Fettdruck gegeben werden, besonders dann, wenn sie etwa „hinter der Szene" zu singen sind. Man wende nicht ein, daß durch nichtklingende Konsonanten (Zischlaute, Verschlußlaute) der „Schöngesang" beeinträchtigt wird: Verschlußlaute z. B. sind in hohem Maße richtunggebend für konzentrische Entfaltung der speziellen Mundhöhlenresonanz. Auch die Charakteristik fördert durch Kontrast die Schönheit. Darum bei Zischlauten nicht Atem sparen, bei Verschlußlauten (p, t, k) dagegen krampfhafte (jawohl!) Atemsperre mit wirkungsvoll folgender Explosion. Was die Verständlichkeit der Handlung an sich betrifft, gelte der Grundsatz: *Die Handlung soll in großen Zügen auch dann verstanden werden, wenn vom Text auch nicht ein einziges Wort verstanden wird*, d. h., der Sänger spiele so übertrieben deutlich wie etwa ein Taubstummer. Daneben zeige der Spielleiter rechten Erfindergeist in Anwendung von Deutlichkeits-Tricks, die mit lexikalischer Genauigkeit den Fortgang der Handlung verraten. Hierzu sind auch gewisse Attribute der Spieler und deren Hervorkehrung (Spaten, Ruder, Netze etc.) zu zählen, die manches erraten lassen. Auch lasse man „die Bühne sprechen" (nicht nur Blumen!) und schwelge (Ausstattung!) nicht nur in romantischer „Bühnenbildwirkung".

Wenn aber der Kapellmeister auf das „Fortissimo" seiner „Leit-Motive" bestehen sollte, sage man ihm mit unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit: „Bitte aber keine — *‚Leid-Motive!'"* — Die Verantwortlichkeit eines Opern-Spielleiters ist groß. Er ist Kunstpädagoge größten Stils — oder sollte es doch sein — und ist mitbestimmend für das Schicksal jeder neuen Oper. Darum sorge er besonders dafür, daß dem Zuschauerhörer bei einer Erstaufführung *nicht* — *„Hören und Sehen vergeht"*.

Diskussion um „Peer Gynt".

Werner Egks Oper im Urteil der französischen Kritik.

Von Hans Borgelt, z. Z. bei der Wehrmacht.

Am 4. Oktober wurde im *Pariser Opernhaus* die Oper *„Peer Gynt"* des deutschen Komponisten *Werner Egk* in der Übersetzung von André Coeuroy erstaufgeführt. Egk ist dem französischen Publikum bereits vor einem Jahr durch eine hervorragende Einstudierung seines Balletts „Joan von Zarissa" bekannt geworden, das zum ersten Mal einen Einblick in das Schaffen der jungen deutschen Musikergeneration vermittelte und nachhaltigen Eindruck in der Öffentlichkeit hinterließ. Wenn die „Opéra", die wie kein anderes Institut der Welt die Kunstformen des Tanzes und Balletts pflegt, den „Joan" in ihr ständiges Repertoire aufgenommen hat, dann bedeutet das die Anerkennung der deutschen Fortschritte auch auf diesem Gebiet. Und die Fachwelt war gespannt, Werner Egk nun auch als Dramatiker und Lyriker kennenzulernen.

Ein Querschnitt durch die in Tages-, Wochen- und Fachpresse veröffentlichten Kritiken zeigt, daß der weitaus größte Teil der Betrachter, unter denen Namen bekannter französischer Musikpraktiker und -theoretiker vertreten sind, sich in verständnisvoller Weise zum „Peer Gynt" geäußert und die Meisterung der Schwierigkeiten, nach Grieg dieses Thema noch einmal musikalisch zu formen, anerkannt hat. Egks Werk ist der Anlaß zu fruchtbarer Diskussion geworden und fand in der Öffentlichkeit einen Widerhall, wie er in der letzten Zeit selbst einer französischen neuen Schöpfung kaum zuteil wurde.

Das Hauptinteresse galt naturgemäß dem *Stoff*. „Wieso kommt es, daß die Musiker, die auf der Suche nach einem guten Opernstoff sind, nicht an den „Peer Gynt" von Ibsen gedacht haben? Vielleicht hat sie der große

Schatten Griegs bisher davon Abstand nehmen lassen, wie z. B. der von Bizet sie von der „Arlésienne“ fernhält. Werner Egk, der sich über diese Bedenken hinwegsetzte, fand ein Drama, das sich durch die Vielfalt seiner Situationen zu farbenreicher musikalischer Entwicklung eignete“ (*Henri Sauguet*, „Le Reveil“, 13. 10.). „Bei reiflicher Überlegung ein gefahrvoller Stoff, gerade durch seinen zu großen Reichtum und seine etwas naive Symbolik. Die Ibsenschen Personen bleiben, in Musik gesetzt, nichtsdestoweniger Schemen. Ja, selbst die wirkliche Lebendigkeit der Hauptfigur ist nicht überzeugend. Oft schon fragte ich mich, ob Peer Gynt seine Volkstümlichkeit nicht der guten alten Musik von Grieg verdanke. . . (*Marcel Delannoy*, „Les Nouveaux Temps“, 10. 10.).

„Ich muß gestehen, daß das Werk als Ganzes den Stempel wirklicher Größe und ein in unserer Zeit seltenes Talent aufweist. Griegs „Peer Gynt“ ist vielleicht gefühlsseliger, romantischer, aber da Werner Egk freiwillig die Sentimentalität des nordischen Werkes von Ibsen gestrichen hat, kann seine Musik eben diese Sentimentalitäten nicht enthalten.“ (*A. Michaguine*, „Paris-Midi“, 8. 10.).

Beachtenswert ist die Ansicht von *Guy Ferchault* („Information Musicale“, Oktoberheft), der in Egk nicht nur den bedeutenden Künstler, sondern zugleich den markanten Vertreter eines geistig gewandelten neuen Deutschland erblickt. „Das Textbuch von Werner Egk verdient vor allem durch die symbolische Wichtigkeit und die moralische und soziale Bedeutung, die er ihm gegeben hat, allgemeine Aufmerksamkeit. Hier geht es ganz deutlich um den Gegensatz zwischen Materialismus und Idealismus mit all dem, was solche Themen an Aktuellem enthalten können. Es ist nicht mehr die Stunde für rein philosophische Theorien, und erst die Zukunft wird uns lehren, ob dies zu bedauern ist. In einem Augenblick, da Tausende von Menschen ihr Leben für den Sieg von Ideen opfern, denen sie leidenschaftlich verbunden sind, wäre es erstaunlich gewesen, wenn die dramatische Kunst nicht irgend etwas von dieser herben Gewalt und von der Größe hätte spüren lassen, die immer von den Katastrophen im Laufe der Geschichte ausgehen. Hierin muß man zweifelsohne die Erklärung für den ungestümen Realismus suchen, der das Werk Werner Egks kennzeichnet und sich bis zur sozialen bzw. politischen Satire heranwagt.“

Einen breiten Raum widmen die Besprechungen dem Problem, ob und wie der Stoff in das gesetzmäßige Gefüge einer Oper eingebaut zu werden vermag. Es ward dabei die in Frankreich besonders aktuelle Frage aufgeworfen, mit welchen Mitteln das der Oper entfremdete, vom „kinematographischen Rhythmus durchtränkte“ Publikum neu gewonnen werden könnte. „Werner Egk schlägt uns folgende Lösung vor: da die Formel der Oper und des Musikdramas auf dem toten Punkt angelangt ist, warum soll man sie nicht mit Ausdrucksformen, die gesteigerte Lebendigkeit haben, in Bewegung setzen? Man denke an den schnellen Szenenwechsel des Kabaretts, an leuchtend farbige und stilisierte Dekorationen und Kostüme, an die synkopierten Melodien der Tanzbar, Operette, Posse, Burleske und des Ausstattungsstückes . . . warum soll man nicht unsere alte Operntechnik durch kühne Blutübertragungen oder durch heimtückische Einspritzungen neu beleben? Werner Egk hat dies versucht. . . Mit einer Ungeniertheit, die ich vollkommen berechtigt finde, modernisiert er Peer Gynt und versetzt ihn in eine unerwartete Umgebung. Ein Frevel? Keineswegs. Es ist eine resignierte philosophische Huldigung, die dem Taugenichts allumfassenden Charakter verleiht und ihn verewigt“ (*Emile Vuillermoz*, „Je suis Partout“, 15. 10.).

„Werner Egk, als wahrer „Theatermensch“, hat in der äußersten Vielfalt der Bilder das Mittel gesehen, die alte Oper zu verjüngen und vor allem damit die größte Gefahr zu bekämpfen: die der immer drohenden Langeweile. Man muß ihn dazu beglückwünschen, in welchem Maß ihm dies gelang: es gibt immer etwas zu sehen und zu hören — man ist ständig gespannt. . . Um die Unterwelt der Trolle zu beschreiben, scheut er sich weder vor Tingel-Tangel-Schlagern mit leuchtendem Zuckerguß noch vor honigsüßen Weisen. Vielleicht würde das Ganze gewonnen haben, wenn man es noch weitergetrieben hätte, etwa bis zur Flüsterstimme der Schallplatte, auf Lautsprecher übertragen, dieser vollkommenen Verkörperung von ich weiß nicht welchem schlüpfrigem Lemurenvolk, so wie wir sie ja schließlich täglich hören.“ (*Marcel Delannoy*, „Les Nouveaux Temps“, 10. 10.) Und der Komponist *Arthur Honegger*, der dem „Peer Gynt“ eine ausführliche Besprechung widmet („Comoedia“, 9. 10.), bedauert, daß der Komponist sich nicht der Ziehharmonika, „dieser vollkommenen Stimme des Lasters“, bedient habe.

„Es ist völlig erlaubt, die Mittel des Kabaretts oder des Jahrmarkts zu verwenden, um die Niedrigkeit und den Mangel an Idealen einer Welt auszudrücken, in der sich Gemeinheit zur Höhe eines Glaubensbekenntnisses erhebt. Obwohl in dieser Materie unsere „Geschmäcker“ auseinandergehen, so liegt es mir doch entschieden fern, Werner Egk sein gutes Recht einer solchen Wahl abzustreiten.“ (*Guy Ferchault*, „Information Musicale“, Oktoberheft.)

Ein so erfahrener Praktiker wie *Henri Sauguet* weist allerdings auf die Gefahren in der Verwendung allzu moderner Mittel hin. („Le Reveil“, 13. 10.): „Dies schadet der inneren Ausdruckskraft seiner Personen, deren Seele nicht immer greifbar ist und die sich vor unseren Augen eher wie Drahtpuppen und nicht wie menschliche Wesen entwickeln. Aber im Grunde genommen hat er vielleicht gerade dieses Ziel verfolgt.“

In der Betrachtung der musikalischen und dramatischen Ausdrucksformen des deutschen Komponisten zeigen die Stimmen der französischen Presse einen gewissen Meinungsspielraum. Während dieser Kritiker Egks tonalische Vielseitigkeit rühmt, zieht jener den dramatischen Aufbau des Werkes vor, ein Dritter beklagt die Zwiespältigkeit des Stils, und ein anderer will den jungen Künstler nur als Ballettmusiker gelten lassen — in der Hochburg des Tanzes ein durchaus verständlicher Standpunkt. Alle Fachleute sind sich jedoch einig über die Kühnheit des Entwurfs. „Die Orchestrierung entfaltet eine Steigerung, die unseren Horizont erweitert und uns ein künstlerisches Talent von besonderer Eigenart und Kühnheit offenbart, das der allergrößten Beachtung wert ist.“ (*Berlioz*, „Paris-Soir“, 8. 10.). „Wenn bei Werner Egk der Intellekt auch stark mitspricht, so herrscht er doch niemals unumschränkt: gleichgültig, mit welcher Kunst er die verschiedenartigsten und gegensätzlichsten Szenen behandelt, er erreicht den Höhepunkt ganz fraglos dann, wenn er durch das Mitklingen von ausdrucksreichen und gefühlvollen Akzenten das wahre Drama schildert, jenes Drama, das jeder Mensch in sich trägt. Hier offenbart sich überzeugend und bezwingend seine wahre Natur.“ (*Adolphe Borchard*, „Petit Parisien“, 6. 10.).

José Bruyr („Aujourd'hui“, 6. 10.) weist darauf hin, daß Grieg dieses Thema als „unbearbeitbar“ bezeichnete. Auch Egk habe das Problem der Rivalität zwischen Komposition und Drama nicht restlos bewältigen können.“ . . . Was fehlt diesen Melodien? Eine Art von sich mitteilender Wärme, die uns einst den Naturalismus so hassenswert erscheinen ließ. Folglich ist dieser zusammengesetzte „Peer Gynt“ ein unterschiedliches Werk, das keineswegs auf Vornehmheit abzielt und diese auch nicht erreicht.“ *Arthur Honegger* bekennt sich jedoch zu den Ideen seines deutschen Kameraden: „. . . Die Musik dieses Werkes ist ein dramatisches Instrument; sie folgt, hilft und erklärt die Schicksalswege, ohne symphonischen Egoismus, behält dabei aber immer ihren klaren und scharf abgegrenzten Aufbau bei. Zwangsläufig muß dies dem Gesamtstil der Partitur schaden und einer Reihe von Ästheten oder Musikwissenschaftlern Kummer bereiten. Aber das Wichtigste für einen Komponisten ist die Verwirklichung seiner Absicht, genau so, wie er sie sich vorgenommen hat, und es ist klar, daß Werner Egk als Autor seiner neuen Fassung die Musik im gleichen Geist schrieb.“

„Trotz der verschiedenen Probleme, die dieses Werk aufwirft, stellt es eine der fesselndsten Schöpfungen im Bereich der Oper von heute dar und drängt sich durch die Qualität seines Wollens auch der Beachtung gerade derer auf, die von seiner Kunstanschauung und seiner Richtung am weitesten entfernt sind.“ (*Robert Bernard*, „Le Cri du Peuple“, 18. 10.).

Gelobt und getadelt werden Aufführung und Insze-

nierung, Bühnenbilder und Darsteller, Chöre und Orchester. Werner Egk als Mensch, Künstler und Persönlichkeit wird jedoch einstimmiges Lob zuteil. „Wieviele Komponisten leben und sterben, ohne uns auch nur ein einziges Mal einen wirklichen Blick in ihr Inneres tun zu lassen! Gewiß — wie bequem kann man sich hinter Ironischem, hinter Geheimnisvollem oder selbst hinter großartig strengem Gebaren, wie hinter einem Wandschirm verbergen! Egk hingegen spielt mit offenen Karten!" (*Marcel Delannoy*, „Les Nouveaux Temps", 10. 10.) Und *Emile Vuillermoz* schließt seine Besprechung („Je suis Partout", 15. 10.) mit einer nachdenklichen Würdigung des Dirigenten Egk: „Die Erstaufführung wurde vom Komponisten geleitet, der unseren französischen Dirigenten ein sehr lehrreiches Beispiel dafür gegeben hat, daß man alle Feinheiten einer reichen, schillernden und klingenden Partitur sehr wohl zum Ausdruck bringen kann, ohne die Stimmen der Sänger zu verdecken. Wann endlich werden auch unsere Komponisten sich dazu herbeilassen, eine so elementare und wirksame Disziplin anzunehmen?"

Tonkunst — Klangwissenschaft.

Von Johannes Conze, Berlin.

Die Ausführungen von † Dr. *Joachim Huschke*, Berlin (*Musik — eine Wissenschaft?* — „Allg. Mztg." 1942, Heft 16/17 —) berühren eine brennende „Zeit"-Frage und geben Anlaß zu mancherlei Bemerkungen:

1. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß viele Musiker der Mathematik fern stehen. Demgegenüber sei betont, daß ein Mozart in den Mußestunden mit Billardspiel und der Lösung algebraischer Aufgaben sich vergnügte. Haydn konnte dem Vater Leopold als ein „ehrlicher Mann" bekennen, daß sein Sohn Wolfgang „die größte Kompositions-Wissenschaft besitze". Bach hätte ohne Mathematik schwerlich die Viola pomposa konstruiert und „die Kunst der Fuge" hinterlassen.

2. Schon im Reiche des Obertongebiets (die Italiener sagen viel treffender: *armonici!*) tritt die „Zahl" gebieterisch in die Erscheinung. Mangelnde Einsicht hat leider oft bei Musikform-Untersuchungen geometrische Vorstellungen zu Grunde gelegt und dadurch viel Mißverständnis hervorgerufen. Es gibt gar keine *„vertikalen"* und *„horizontalen"* Klänge, sondern ausschließlich *„simultane"* und *„sukzessive"*; beide sind „natürlich" nur durch die Zahl bestimmt. So ist auch der naturklangfremde jüdisch-orientalische „Linearismus" (vgl. Siegfried Günther, Moderne Polyphonie, S. 66—67) gegenüber der lurenverhafteten nordisch-abendländischen „Melodik" (vgl. Sibelius, „Der Schwan von Tuonela" mit der wundervoll schlichten Hornführung und Streicherteilung!) nicht zu halten. Auf der genannten „schiefen Ebene" hat man sogar den „goldenen Schnitt" (*sectio aurea*) für die Musiktheorie nutzbar zu machen versucht, um so schlimmer, als der goldene Schnitt (Teilung einer *Linie* in zwei ungleiche Teile so, daß sich der kleinere Teil zum größeren verhält wie der größere zur ganzen Linie, also s.: $\frac{1+\sqrt{5}}{2} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} : \frac{3+\sqrt{5}}{2}$) durch rein rationale Zahlen, wie man sieht, garnicht darzustellen ist. Der Einsatz eines annähernden Wertes (5 : 8 : 13) muß abgelehnt werden, da $8 \times 8 = 64$, 5×13 dagegen 65 ergibt. Wollen wir aber wissenschaftlich exakt vorgehen, so müssen wir das Abstraktum der rationalen Zahl zu Hilfe nehmen, sonst „bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich". Vor dieser Gefahr schützt uns das abstrakte Moment der „Zahl" so stark, daß bisher noch kein Philosoph eine einwandfreie Definition des Begriffs der Zahl gefunden haben dürfte. Es gilt, geometrische „schiefe Ebenen" und ähnliche „Flächen" schleunigst zu verlassen. Der geometrische goldene Schnitt ermöglicht wohl die Konsruktion des regelmäßigen Fünfecks, beleuchtet aber nicht grundlegende Klangverhältnisse.

3. Hiernach erscheint es erstaunlich, daß die von musikalischen Auch-Mathematikern mit dem Zentimeter-Maß gemessenen aber akustisch nicht mitgezählten Viertel-, Drittel- und Sechseltöne überhaupt zur Diskussion gelangen konnten.

4. *Riemanns Moll-Erklärung* dürfte eine wissenschaftliche Bedeuung nicht zukommen, da ein nach unten tendierender Grundton im Obertongebiete nur in der Imagination, in der Einbildung zu finden ist. Es handelt sich hier um eine reine „Theorie". Indessen ist die sich aus Riemanns „Dualismus" ergebende „Symmetrische Umkehrung" als Kunstgriff nur willkommen zu heißen, wenn sie wirklich künstlerisch (man vgl. Brahms' as-moll-Fuge für Orgel) ausgemünzt wird. Es ist übrigens bemerkenswert, daß der „Mathematiker" Bach sich in den beiden Inversions-(Spiegel-)Fugen seiner „Kunst der Fuge" nicht der symmetrischen sondern der sozunennenden „tonalen Umkehrung" bedient, d. h., bei der *„Fuga inversa"* wird die Größe jedes Intervalls nicht mechanisch oder durch eine symmetrische Skala, sondern durch die Tonart d-moll bestimmt. Merkwürdig, wie Riemann („Musik. Logik") die Haltlosigkeit seiner eigenen Theorie bezeugt, indem er sagt: „Um den Mollakkord zu begreifen, müssen wir von der Existenz der Obertöne ganz absehen (!? — J. C.); um aber einen vernünftigen harmonischen Tonsatz in Moll zu schreiben, müssen wir auf dieselbe Rücksicht nehmen." Nun, *wir* „begreifen" den *Durakkord* mit den Obertönen 4 : 5 : 6, den *Mollakkord* mit den Obertönen 10 : 12 : 15. Um einen vernünftigen harmonischen Satz in Dur zu schreiben, bedienen wir uns bekanntlich der Obertonreihe 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48; wollen wir einen Satz gleicher Tendenz in Moll (mit Einschluß der neapolitanischen Sext) schreiben, so steht die Obertonreihe 120 : 128 : 135 : 144 : 160 : 180 : 192 : 225 : 240 zwanglos zu unserer Verfügung. Der Naturklang ermöglicht jede Selektion und bedarf keiner geometrischen Eingriffe oder „Alterationen"; nur die richtige „Zählung" entscheidet.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Entwicklung des Moll aus der höheren Natur-Durterz die Erinnerung an Terz-Verwandtschaft bzw. -Modulation (Beethoven, Seitensatz im I. Satz der A-dur-Klavier-Sonate, op. 2; Wagner, Pilgerchor; Liszt, Waldesrauschen) erweckt. — Zurück zur Natur des Klanges: *„Die Kunst steckt in der „Natur, und wer sie kann herausreißen, der hat sie."* Also sprach *Albrecht Dürer*.

Musikliteratur und neue Noten

Othmar Schoecks neuer Keller-Zyklus.

Es ist für das Schaffen des Lyrikers Schoeck bezeichnend, daß er sich jedesmal nach Vollendung eines Bühnenwerkes mit Leidenschaft wieder seinem eigensten Gebiete zuwandte: so entstand nach der „Venus" die „Elegie", nach der „Penthesilea" der große Kellerzyklus „Lebendig begraben", nach „Massimilla Doni" das „Wandsbecker Liederbuch" und endlich nach der Vollendung von „Schloß Dürande" der neue Zyklus *„Unter Sternen"*, der 25 Klavierlieder nach Kellers berühmtesten und meist genannten Gedichten umfaßt und durch Felix *Löffel* und den Komponisten am Flügel zur Uraufführung gebracht wurde, nachdem ihn Schoeck schon Ende 1942 vollendet hatte.

Kellers Lyrik ist bis jetzt von den Komponisten wenig beachtet oder in großem Bogen umgangen worden; in die Höhe des Klassischen und Unvergänglichen erhoben sich, abgesehen von vereinzelten Gedichten, die Brahms komponierte, nur die „Alten Weisen" in der Vertonung Hugo Wolfs.

Denn Kellers Lyrik ist ja nicht reiner musikalischer Klang, sie schleppt schwer „an ihrem Goldgehalt“, wie schon die Zeitgenossen fanden, sie hat einen herrlichen würzigen Erdenrest in sich, der nicht in Musik sich lösen will. Sie mischt in den lyrischen Silberklang ein männlich-wahrhaftes Pathos, in den Gefühlserguß erhabene Gedanken, sie ist mit Bildern gesättigt, mehr Gemälde im ganzen als Gesang.

Auch Schoeck hat sich darum Keller erst verhältnismäßig spät zugewandt. Unter den Jugendliedern finden sich nur wenige Kompositionen nach Keller, und mit einem Liede wie „Jugendgedenken“ hat Schoeck monatelang gerungen, da der gedankliche Teil sich nicht in Musik lösen wollte, andere hat er wegen der Uneinheitlichkeit der Stimmung unvollendet liegen lassen. Bei den „Gaselen“ wie bei „Lebendig begraben“ dachte er gar ursprünglich daran, gewisse Teile melodramatisch sprechen zu lassen. Der Muse Kellers gerecht zu werden, hat Schoeck wohl nicht zuletzt bei seinem musikdramatischen Schaffen gelernt: ähnlich wie der Vers Kleists in „Penthesilea“ schwingt der Ton Kellers zwischen äußersten Gegensätzen, zwischen lyrischem Frohmut und bitterer Ironie, zwischen großartiger All- und Menschenliebe und geißelndem Sarkasmus, zwischen inniger Behaglichkeit und glühendem Zorn, zwischen melancholischer Versunkenheit und hinreißender Leidenschaft für das Gute und Wahre. So erfordert dieser Stil alle Abtönungen vom beschwingten lyrischen Melos und hinreißenden Pathos bis in die Nähe des fast nur noch gesprochenen Wortes.

Der neue Zyklus umfaßt Gedichte aus dem „Buch der Natur“, aus der Gedichtreihe „Sonnenwende und Entsagen“ und die „Rheinbilder“. Er ist eine „Flucht zur Mutter Natur“ in schwerer Zeit, ein Aufblick zu den Sternen, zu den Schicksalsmächten aus schwerer Seelennot, die nicht im Persönlichen, sondern im Geschehen der Zeit begründet liegt. Ähnlich wie im „Notturno“, aber noch losgelöster von allem Subjektiven und Eigenen, spricht Schoeck aus, was wir alle angesichts der gegenwärtigen Welt im Innersten fühlen, fürchten und hoffen. Daß er sich dabei der Worte Kellers bedienen kann, beweist, daß er sich nicht an das Zufällige der Erscheinungsweise, sondern an die innersten Gehalte und bleibenden Symbole hält.

Wieder einmal legt Schoeck Zeugnis ab von seiner Kunst der musikalischen Landschaftsmalerei; großgesehene Landschaftsbilder folgen einander: das Bild des Kosmos als großem Wundervogel, der das Rad schlägt, das Sternenzelt („Trost der Kreatur“), der „Sonnenuntergang“ mit dem Aufgang des Mondes „Im rosig milden Nebelmeer“, die klare Sommernacht, die auf betauten Fluren liegt („Stille der Nacht“), der „majestät'sche Saal“ des nächtlichen Firmamentes („Unter Sternen“), die stöhnende Wetternacht („Unruhe der Nacht“), der Eichenwald im brausenden Sturm und die Sonnenstille des Föhrenwaldes („Waldlieder“) usw. Diese Gemälde haben die gleiche Leuchtkraft der Farben wie die von „Lebendig begraben“, aber es ist eine „Tonmalerei“, die nicht an der Außenseite der Gegenstände hängen bleibt, sondern mit untrüglicher Sicherheit in das Herz der Dinge vorstößt. Als wundervolle Episoden, in zarten Pastelltönen hingemalt, folgen dann „Rheinbilder“, der grüne Rhein mit dem daranhangenden Städtchen „mit Türmen, Linden, Burg und Tor“. Im zweiten Teil überwiegen die Auseinandersetzungen mit den ewigen Fragen, philosophische Gesänge von erhabenem Ernst und abgründiger Tiefe.

Vielgestaltig wie Inhalt und Form dieser Gedichte ist auch das musikalische Kleid, das Schoeck ihnen umgelegt hat — wenn damit nicht schon zu viel gesagt ist, denn wie immer hat Schoeck seine Musik nicht zu den Gedichten hinzugeschrieben, sondern sie aus ihnen heraus erlauscht, worin gerade das Spezifische seiner lyrischen Begabung besteht. Ein musikalisches Motto, ein Urklang, der als Kurzformel den „Kellerton“ kristallisiert, durchzieht die Mehrzahl der Lieder und bindet sie zusammen (die querständige Terzenfolge es—g, c—e). Im ganzen steht Schoeck in diesem Zyklus wohl auf noch gefestigterem tonalem Boden als in den „Gaselen“ und in „Lebendig begraben“, wenn er auch selbstverständlich weit in die Bereiche der Chromatik vorstößt und von impressionistischen Farbenwirkungen reichen Gebrauch macht wie auch von den Akkordballungen seiner Kombinationsharmonik. Auch melodisch schmiegt er sich ganz dem Dichter an; in einfacheren Gedichten findet er noch einmal die Melodie seiner Jugendlieder — die beiden „Abendlieder“ sind sogar strophisch komponiert mit Variation der Gesangslinie — für andere braucht er die geschliffene Dialektik seiner kraftvoll gestalteten Rezitative, findet aber auch den Aufschwung zur großen Alfrescokontur und zum strömenden, in Ausdrucksenergie erglühenden Melos.

Hans Corrodi.

Hausmusik zur Weihnacht.

Allwärts haben die kriegsbedingten Härten unserer Zeit eine Umwertung aller Werte in den Erwartungen und Ansprüchen, die wir ans Dasein stellen, herbeigeführt. Dem fühlenden Menschen sind die ideellen Güter mehr denn je Bedürfnis und Lebensinhalt. Die altbewährte Einsicht, daß wir das wahrhaft unser eigen, unsern unabwendbaren Besitz nennen können, was wir in uns selbst tragen, kommt wieder weitgehend zu ihrem Recht; gerade in den Lebensbeziehungen, wo es sich um Geben und Nehmen handelt. Vor allem wir Musiker haben die beneidenswerte Gabe, aus dem uns anvertrauten Gut eine freudefördernde, erhebende Aufgabe zu machen, der ausübende und schaffende gleichermaßen. Unsere Weihnacht, die seit Luthers musizierfrohem Familienkreis so recht zur ungezwungenen Gelegenheit volkstümlichen Singens und Spielens geworden ist, empfängt auch in diesem Jahr vorbildliche Beiträge aus den Händen kundiger Komponisten, denen die Bedürfnisse der Liebhabermusikanten wohl vertraut sind.

Wieder ist es der *Voggenreiter-Verlag*, der mit schmucken, sorgsam ausgestatteten Ausgaben als unternehmender Schrittmacher für diese Bestrebungen eintritt. Verkennen wir bei ihrer Beurteilung nicht das Verdienst und die Verantwortung, die diesen Bemühungen innewohnt. Es geht darum, die gewohnte Form und den herkömmlichen Sinn dieses echten Familienfestes durch urtümliche Volkswerte zu bereichern. Es ist nicht leicht, ein Generation lang eingebürgertes Liedgut durch ähnlich zugängige Weisen zu ersetzen, um so mehr, wenn Wort und Weise auf den Wegen des heutigen Lebensgefühls gehen und mit den klanglichen Mitteln der Gegenwart arbeiten sollen. Wenige Stunden im Jahre finden Ohr und Gemüt eigenhändigem Musizieren so zugetan, lassen Sang und Spiel auch in dem von Musik weniger berührten Familienkreis so zum unmit-

telbaren Ausdruck eines gemeinschaftlichen innigen Erlebens werden wie die deutsche Weihnacht. Der Rahmen ist enggespannt. Das Instrumentarium umfaßt kaum mehr als Geige, Blockflöte, Laute und allenfalls das Klavier. Einen unbestrittenen Vorzug genießen Blockflöte und Geige in der Weihnachtsliteratur der Gegenwart, mit Recht; hat doch gerade die Blockflöte manchem musikmäßig ungeübten Familienkreis eine brauchbare Hausmusik ermöglicht. Manche Herausgeber empfehlen reizvollerweise zusätzlich auch Triangel und Kinderschlagzeuginstrumente. Nur sollten die Verlage das Anschwellen der einseitig gepflegten und meist sehr sentimental gehandhabten Wiegenliedliteratur eindämmen. Es gibt originelleres Unterhaltungsgut.

Fritz Jöde beschenkt uns in seinem *Spielbuch „Die Weihnachtsnachtigall“* (Voggenreiter-Verlag) mit kleinen Musiken „für die Wintersonnenwende von Weihnachten bis Neujahr“. Fünf Hefte in einem vereinigt, bringen die bunteste Auslese kurzer wertvoller Stücke, deren Stimmen, auf Einzellinien notiert, auch die Ausführung durch ein Streichensemble ermöglichen. Fröhliche alte Weihnachtstänze der verschiedensten deutschen Stämme füllen das erste Heft. Bewegliche Volksweisen sind es, die ohne Festlegung auf Texte echte weihnachtliche Freude ausströmen und dadurch dazu beitragen, das schönste unserer Familienfeste von seichten kompositorischen Erzeugnissen und „Tongemälde“-Sentimentalitäten zu befreien, die der deutschen Hausmusik geschmacksmäßig ein Armutszeugnis ausstellten. Eine unten besprochene Klavierausgabe will mit gesunden Vorbildern diese Lücke ausfüllen. Leichte klangvolle Tonsätze unserer jungen Komponisten tragen im zweiten Heft durch Hirtenweisen und neubelebte alte Formen zu einer urtümlichen Erneuerung des festtäglichen Musizierens bei. Und wieder greift Heft 3 auf die stammhaften Güter völkischer älterer Weihnachtsliteratur aller Gaue zurück; einschmeichelnde Hirten- und Wiegenliedweisen sind es, deren Ausführung Freude macht. Namen wie Prätorius, Murschhauser, Pez und andere sind in den Formen von Sonata und Pastorale vorbildliche Kronzeugen schlichten Musizierens im 4. Heft, während das abschließende 5. Heft in europäischen Ländern Umschau hält und im Sinn des Kulturaustauschs eine anregende Bereicherung versucht. Dieses Bändchen des an Erfahrung im volkstümlichen Musikleben reichen Herausgebers verdient Beachtung.

Ein weiteres *Sing- und Spielbuch,* desen Notenbild und Illustrationen in freundlichem Grün gehalten sind, legt *Georg Blumensaat* im Voggenreiter-Verlag unter dem Titel *„Das Kindelwiegen“* vor. Gehaltvolle Texte alter und neuer Zeit, darunter bekannte Weihnachtsgesänge, liegen den zwei- und dreistimmigen Tonsätzen zugrunde. Die fachkundige Hand Blumensaats hat im Stimmumfang, in Intervallschritten und Harmonik das Können ungeschulter Sänger bedacht, obwohl in anbetracht dessen hie und da eine sinnfälligere Harmoniefolge denkbar wäre. Gelegentlich tritt ein Instrument oder ein Instrumentalritornell hinzu oder ein rein instrumentales Sätzchen, eine Gavotte, eine Hirtenmusik oder eine Julweise lockern das abwechslungsvolle Spielbuch. Dem dient auch der umschichtige Einsatz von Einzel- und Chorsängern, von Frauen- und Männerstimmen. — Die vorerwähnte Klavier-Ausgabe der *„Weihnachtsnachtigall“* von *Fritz Jöde* stellt eine Auswahl der für das Tasteninstrument geeignetsten Stücke aus dem Jödeschen Spielbuch dar. Drei melodiös und locker geführte Stimmen (zwei gegen eine) gesellen sich leicht spielbar zueinander und füllen in unterhaltsamer Weise den dreiteiligen Rahmen der Sammlung aus Wiegen- und Hirtenweisen, alten Weihnachtstänzen und Weihnachtsweisen von Volk zu Volk.

Gottfried Schweizer.

Liederhefte für Frauengruppen und Mädelchöre.

Es ist ein wahres Vergnügen, diese Hefte durchzublättern und sich an dem kostbaren Liedgut zu erfreuen, das sie bergen. Läßt doch schon ihre äußere Gestaltung den Wert des Inhaltes ahnen! Ich meine, daß jeder, der schon die künstlerischen Titelvignetten der von der *Reichsfrauenführung* herausgegebenen Gemeinschaftslieder sieht, eine freudige Anregung empfangen muß, den Inhalt dieser zehn preiswerten Heftchen (die im Ludwig *Voggenreiter-Verlag,* Potsdam erschienen sind) kennen zu lernen. Es verdient daher die Gestalterin dieser Titelblätter *Erna Piffl* (Wien) lobend hervorgehoben zu werden, die es so meisterhaft verstand, die äußere Aufmachung dieser Hefte mit dem Inhalt in Einklang zu bringen. Immer wieder wird man durch reizvolle Einfälle überrascht: Da ist ein Heft, mit vaterländischen Liedern, das auf der ersten Seite in großer gotischer Schrift einen österreichischen Fahnenspruch aus dem Jahre 1626 enthält. Wieder ein anderes Heft ist dem Tag der deutschen Hausmusik gewidmet, ein altes Orgelbauerzeichen aus Lübeck schmückt das Titelblatt. In allen Heftchen ist erprobtes altes und zeitgenössisches Liedgut, auch Kanons, Quodlibets zusammengetragen, wobei auch gelegentlich auf die Möglichkeit hingewiesen ist, den Instrumentalsatz aus den „Musikblättern der Reichsfrauenführung“ dazu zu spielen. Die in den einzelnen Heftchen enthaltenen Lieder sind auch inhaltlich vorzüglich aufeinander abgestimmt und einer bestimmten Idee dienstbar gemacht, so z. B. das Sonnwendheftchen, das „Müllersingeblatt“, Handwerkslieder-, Kinderliederheftchen u. a.

Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes sind ferner die vom *NS-Reichsbund für Leibesübungen* herausgegebenen Liederblätter *„Unsere Lieder“.* Die außerordentlich günstige Auswahl alten und zeitgenössischen Liedgutes bietet Möglichkeiten für die musikalische Ausgestaltung der verschiedenen Anlässe und zeigt, daß es nur auf leichte Erfaßbarkeit und geschickte Setzweise der Melodien ankommt, wenn man, wie bei einem Begrüßungslied besonders darauf hingewiesen ist, einen der neuen Sangesart noch fernestehenden Kreis so erfassen will, daß „die nötige Lebendigkeit des Singens unserer Gemeinschaften erreicht wird“.

Die Literatur für „Mädelchöre“ findet ihren künstlerisch vollwertigsten Ausdruck in *Helmut Bräutigam,* des zu früh von uns dahingegangenen begabten Tonsetzers „Ich spring in diesem Ringe“. Das sind meisterhaft gearbeitete Volksliedbearbeitungen, bei denen die kontrapunktische Kombinationsgabe in zwei Quodlibets ihren Gipfelpunkt erreicht. Es gehört schon ein großer kontrapunktischer Spürsinn dazu, so heterogene Lieder wie „Ich spring in diesem Ringe“, „Viel Freuden mit sich bringet“ und „Drei Laub auf einer Linden“ oder „Wenn alle Brünnlein fließen“, „Ich wollt ein Bäumlein steigen“ und „Ich ging an einem Frühmorgen“ miteinander zu verkoppeln! Freilich setzen diese Bearbeitungen für

die Wiedergabe schon ein beträchtliches Maß von stimmbildnerischer und chorischer Schulung voraus. Als Vorstufe zu dieser möchte ich die unter den Titeln „Der Winter ist vergangen" und „Jung sind die Birken" veröffentlichten Liedhefte von *Franz Biebl* betrachten. Ganz abgesehen von ihrem künstlerischen Wert ist ihr erzieherischer gar nicht hoch genug einzuschätzen, denn hier wird in denkbar einfachster Form erstrebt, den Sänger von der rein harmonischen Einstellung abzubringen und ihn zu linearem Empfinden zu erziehen. Dies ist, entsprechend der alten Madrigaltechnik, dadurch erreicht, daß der cantus firmus von den anderen Stimmen gewissermaßen umrankt wird, die also nicht durch eine nach harmonischen Gesichtspunkten erfolgte Lagerung in ihrer Entfaltung gehemmt sind, sondern frei ausschwingen können, indem sie die Liedmelodie bald unter-, bald übersingen. — Auch *Walter Rein* verfolgt in seinen prachtvollen dreistimmigen Chorsätzen „Mein Herz hat sich gesellet" dasselbe Prinzip. Hier wird die Selbständigkeit der Stimmen noch durch imitatorische Satzweise gehoben, die niemals einen erzwungenen, errechneten Eindruck macht, sondern sich natürlich und frei entfaltet. — Eine ganz andere Art der Bearbeitung repräsentieren die beiden Hefte, die Lieder *Hans Baumanns* in Sätzen für Mädelstimmen mit Instrumenten bringen. In einer Vorbemerkung wird darauf hingewiesen, daß die instrumentale Einkleidung dieser bekannten einstimmigen Lieder nicht den Zweck verfolgt, einem eventuellen Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit abzuhelfen. Sie sollen vielmehr in der Art, wie sie zum Allgemeinbesitz von Jugend und Volk wurden, also in ihrer Einstimmigkeit, nur mit einem „festlicheren Gewand" umgeben werden, um in dieser Form bei feierlichen Anlässen mit Instrumenten, hauptsächlich mit Geigen, Flöten und Gitarren zu erklingen. Die beiden Hefte „Es geht eine helle Flöte" und „Von allen blauen Hügeln" bringen nun dank der Mitarbeit bewährter, mit der Volksliedpflege und Chorleitung vertrauter Tonsetzer wie *Biebl, Bresgen, Gäbel, Heyden, Maaß und Twittenhoff* Bearbeitungen, die sich durch feinsinnige Anpassung des Instrumentalen an den Charakter der Melodien auszeichnen und auch zufolge ihrer geschickten Setzweise keine allzu hohen technischen Anforderungen an die Ausführenden stellen, so daß sie ihren Zweck als leicht ausführbare Feiermusiken vollends erfüllen. Sämtliche vorstehend angezeigten Liederhefte sind bei Ludwig Voggenreiter, Potsdam erschienen. *Hermann Grabner.*

GERH. F. WEHLE: *Die höhere Kompositionstechnik in neuzeitlicher Beleuchtung.* Band I und II, Edition Simrock [1943].

Dieses Unterrichtswerk trägt einen vielverheißenden Titel. Er weist darauf hin, daß es sich mit dem so ziemlich schwierigsten Problem der Musikpädagogik befaßt, nämlich mit dem Problem, eine schöpferische Begabung richtig zu leiten. Seine Schwierigkeit liegt darin, daß allgemeine Normen für die „höhere" Komposition eigentlich kaum gegeben werden können, da jede schöpferische Begabung zu individuell ist, um nach einer vorgefaßten Lehrmethode bis zu den größten Leistungen herangeführt zu werden.

Wehles I. Band beschäftigt sich zunächst mit der Modulation, die er sehr ausführlich behandelt in der richtigen Erkenntnis, daß dadurch die logischen Zusammenhänge der Harmonien am besten erfaßt werden. Während die ersten drei Kapitel der Umdeutungsmodulation gewidmet sind, gelten die folgenden zehn der „Stimmführungsmodulation", unter der Wehle die chromatische Modulation mit dissonierenden Akkorden versteht. In einem weiteren Abschnitt werden die Trugschlüsse, dann die alterierten Akkorde eingehend behandelt und der gesamte Stoff zum Schluß mit bezifferten Bässen geübt.

Der II. Band ist der Formenlehre gewidmet. Die einzelnen Formen werden an zahlreichen Literaturbeispielen besprochen. Der Anhang bringt dann noch eine Abhandlung über die Kirchentonarten und die Harmonisierung gregorianischer Melodien.

Es stellt sich somit diese Tonsatzlehre als eine Fortsetzung der 1940 erschienenen Elementarlehre „Neue Wege im Kompositionsunterricht" desselben Verfassers dar, und auch hier sollen neue Wege eingeschlagen werden, die im Vorwort eine ausführliche Begründung erfahren. Wehle rügt vor allem am heutigen Musikunterricht, daß „alljährlich Tausende von Schülern in den Anfängen stecken bleiben, weil ihnen das Arbeiten nach irgend einer der schablonenhaften Harmonie- oder Kontrapunktlehren als mathematisches Rechenexempel erscheint, so daß ihnen ihre Arbeit herzlich wenig mit dem zu tun zu haben scheint, was sie unter lebendiger Kunst sich vorzustellen gewohnt waren". Er erblickt die Unzulänglichkeit des Unterrichtes in den herrschenden Methoden und gibt auch das Mittel an, durch das wir aus dem „Dilemma" herausfinden sollen: Es ist die *„improvisatorische Arbeit"*. Sie sei es auch, die vor allem der Grundlage alles Musizierens, nämlich der Pflege des Gehörs zustatten käme und es mehr fördere als alle Gehörübungen und Musikdiktate. Damit wendet sich Wehle nun nicht mehr, dem Titel seines Buches entsprechend, speziell an dem kompositorisch Begabten, für den das Improvisierenkönnen eine Selbstverständlichkeit sein muß, sondern an die Allgemeinheit der Musikstudierenden, bei denen die zum Improvisieren notwendige schöpferische Potenz durchaus keine selbstverständliche Voraussetzung ist. Er ist somit gezwungen, zu einem Mittel zu greifen, von dem ein schöpferischer Impuls zum Improvisieren ausgehen kann, und das ist für ihn das deutsche Volkslied, und zwar in der Hauptsache wohl das jüngere, harmonisch fundierte Lied. Wehle benützt es sozusagen als Lehrmaterial, an dem er nicht nur harmonische und formale Dinge aufzeigt, sondern das er auch dazu verwendet, um dem Schüler Anregung zu improvisatorischer Begleitung, Figuration, Modulation u. a. zu geben. Er geht dabei so weit, daß er sogar die Sonatenform über Volksliedthemen improvisieren läßt, ein freilich sehr kühnes Unterfangen.

In seinem II. Band stellt Wehle die „formale Konzentration" als oberstes Prinzip hin. Das ist gewiß eine sehr richtige Anschauung. Doch ist hier durch ein angeführtes Reger-Zitat die ganze Vieldeutigkeit des Begriffes „Form" erwiesen: Reger habe einmal gesagt: „Form ist für alle Zeiten die Grundlage der Musik". Aber man muß vorsichtig sein mit den Aussprüchen großer Männer! Es ist auch ein gegenteiliger Ausspruch Regers (an J. Loritz) überliefert: „Es gibt gar keine Form! Wer die Form spürt, den drückt sie." Und zu mir sagte er einmal nach Beurteilung einer Komposition: „Kümmern sie sich nicht um die Form!" Frägt man sich nach der Ursache dieser Widersprüche, so können sie nur inder Weite

des Formbegriffes selbst liegen, der jedem Kunstwerk seine *individuelle* Form zuweist. Aus diesem Grund wird eine Schematisierung der Formtypen wohl einer allgemeinen Betrachtung der Formen zuträglich sein, während im höheren Kompositionsunterricht eine individuellere analytische Methode an ihre Stelle zu treten hat.

Hermann Grabner.

HUGO KINZEL: Lieder von Volk und Reich. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel u. Berlin, 1942.

Der sudetendeutsche Tonsetzer hat in diesem Heft 25 einstimmige Gesänge und Lieder vereinigt, die das Erlebnis des Kampfes um das Reich und des Krieges spiegeln. In der Schlichtheit ihrer Formung und der natürlichen, volksnahen Melodik sind sie Ausdruck eines gesunden und starken Künstlertums, wie es nur unsere harte Zeit zu prägen vermag. Man darf darin eine der Stimme der jungen Generation, eine Stimme der Front sehen, die in die Zukunft weiterzeugt. Die Textwahl ist von solchem Ernst bestimmt, daß die Dichtungen von W. Flex, Gerhard Schumann, Schirach, Dietrich Eckart und anderen für sich bereits eine lesenswerte Anthologie bilden. Mit Recht sind eine Anzahl der Vertonungen schon Besitz unseres Volkes geworden.

Herbert Gerigk.

CESAR BRESGEN: Trariro. 44 alte und neue Kinderlieder. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam.

Wenn nach dem schönsten, stilreinsten und für große und kleine Kinder gleicherweise ansprechendsten Kinderliederbuch gefragt wird, dann muß man auf die vorliegende Ausgabe hinweisen. Sie ist musikalisch mit ihren von Bresgen teils neugeschaffenen, teils überarbeiteten alten einstimmigen Weisen, mit ihren ebenfalls von Bresgen beigesteuerten farbigen Bildern und nicht zuletzt mit der wiederum von Bresgen stammenden Schrift eine kleine Kostbarkeit. Dabei schließt der bibliophile Charakter des Bändchens den praktischen Gebrauch keineswegs aus. Cesar Bresgen, der vielseitige Künstler, hat mit seinem „Trariro" ein wahres Volksbuch geschaffen. Man sollte ihm zu der Volkstümlichkeit verhelfen, die es verdient.

Herbert Gerigk.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese.

Man kann schwerlich eindringlich genug auf die Pionierarbeit hinweisen, deren die Schallplatte hinsichtlich der Werbung (im künstlerischen Sinne) für das zeitgenössische Schaffen fähig ist. Sollte bei einer staatlichen Lenkung der Plattenherstellung später einmal die kommerzielle Rücksicht in den Hintergrund treten, wird man hier neue und entscheidende Wege der Förderung von neuen Schöpfungen wie der Klärung von problematischen Fällen beschreiten können. Wenn jetzt *Theodor Bergers „Legende vom Prinzen Eugen"* von Oswald *Kabasta* und den Münchner Philharmonikern in einer schlechthin vollendeten Wiedergabe vorliegt, dann wird man sich mit Hilfe einer solchen Aufnahme ein klareres, ein sachlicheres Urteil bilden können, als es im allgemeinen im Konzertsaal möglich sein dürfte. Die meisterhafte Handhabung des großen Orchesterapparates und das virtuose Spiel mit der Form zwingen Bewunderung ab. Man weiß nur mit manchen skurrilen Groteskwirkungen in Beziehung zur Gestalt des Prinzen Eugen nichts rechtes anzufangen. In jedem Falle muß man es den Künstlern wie der Firma danken, daß ein neues Werk mit diesem Einsatz herausgestellt wird. Electrola DB 7652

Das *Kammerkonzert* in h für Cembalo und acht Instrumente von *Karl Höller* ist ein für das Schaffen dieses Tonsetzers sehr bezeichnendes Werk. Es verbindet in seinen drei Sätzen Techniken alter Meister mit Gestaltungs- und Ausdruckswillen unserer Zeit. Die satztechnischen Künste Höllers würde man wohl bewundern, aber die starke Melodik reißt den Hörer unwiderstehlich mit. Dem sachlichen Klang des Cembalos stellt Höller streckenweise geradezu für unsere Gegenwart einen melodischen Gefühlsüberschwang entgegen, der dann wieder durch einen Kontrast von Beredsamkeit in kleinen Notenwerten ausgeglichen wird. Dieses Werk wird von dem *Wiesbadener Collegium musicum* unter Edmund *Weyns* und mit Albert Hofmann am Cembalo ungewöhnlich eindringlich musiziert. Weder die Musik noch die Wiedergabe huldigen einem unbegründeten Historizismus. Darin pulst vielmehr der Atem unserer Zeit. Man kann das Erscheinen einer solchen künstlerisch oder technisch hochwertigen Aufnahme nur dankbar begrüßen. Telefunken E 3159/60

Die Szene der Leonore mit Pater Guardian aus dem 2. Akt von *Verdis* „Macht des Schicksals" bietet *Margarete Teschemacher* Gelegenheit zu strahlender Entfaltung ihres Soprans. Die tiefe Empfindung, deren die Künstlerin fähig ist, durchglüht den Vortrag, so daß ein starker Eindruck vermittelt wird. Der Partner Hellmut Schweebs tritt neben dieser Leonore zurück. Ausgezeichnet auch hier das Zusammenwirken mit der Preußischen Staatskapelle unter Seidler-Winkler. Columbia LWX 376

Max Lorenz setzt seinen heldischen Tenor für die Romerzählung aus *„Tannhäuser"* ein und gestaltet mit der Inbrunst des Sängers, der in Bayreuth seinen Platz auszufüllen gewohnt ist. Die Stimme wird getragen von den Wiener Philharmonikern, die Hans Knappertsbusch überlegen führt. Electrola DB 7602

Beethovens Romanze in F spielt *Erich Röhn* mit kleinem, aber ungemein geschmeidigem Geigenton. Mit feiner Kultur des Vortrages versteht Röhn der Romanze jenen volksliedhaft-schlichten Charakter zu wahren, der ihrem Wesen gemäß ist — eine liebenswerte Geigenplatte.

Imperial O 14 079

Besprochen von *Herbert Gerigk.*

Professor *Bernhard Leßmann* als Solist bringt mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin, dessen Verband er selbst als erster Konzertmeister angehört, unter der Stabführung von Staatskapellmeister Walter Lutze die Czardas-Szene Nr. IV „Hejre Kati" Op. 32 von Jenö *Hubay.* Leßmann erweist sich auch hier wieder als klargestaltender, feinnüancierender und in

technischer Hinsicht hochbegabter Künstler. Sein temperamentvolles und rassiges Spiel gewährleisten ihm den Erfolg. Odeon — O 10469

Zwei Lieder der Fernsehnsucht und des Heimwehs werden von *Friedel Beckmann* schlechthin vollendet gesungen: „Weit in die Welt hinaus" von Friedrich *Welter* (z. Z. bei der Wehrmacht) und „Heimatlied" von *Dvorak*. Das Phänomen der Gesangsstimme ist von so anziehendem und packendem Reiz, daß man sich ehrlich freut, sie immer und jederzeit aufrufbar auf der Schallplatte zu haben. Die Begleitung besorgt das Berliner Rundfunkorchester unter der Direktion von Bruno Seidler-Winkler. Electrola EH 1323

Friedel Beckmann singt technisch vollendet und mit rühmenswerter Einfühlung zwei Lieder von *Edvard Grieg:* „Im Kahn" und „Ich liebe Dich". Das hinreißende ihrer Gesangskunst sind nicht allein ihre prächtigen stimmlichen Mittel und deren ausgezeichnete Schulung, sondern vor allem das Natürliche ihrer Artikulation, die auch durch das Sieb des Mikrofons nicht verändert wird. Phrasierung und Deklamation sind von solcher Art, daß sie bedingungslos zum Erfolg führen müssen. Die Klavierbegleitung hat Bruno *Seidler-Winkler* übernommen. Electrola DA 4505

Mit wunderbar inniger Auffassung hören wir hier „Nachtgebet" (Müde bin ich, geh zur Ruh') gesungen vom *Silcher-Doppelquartett* unter der Leitung von Wolfgang *Wallihauser*. Darüber schwebend wie ein Stern in kaltklarer Winternacht der lichte Sopran der Kammersängerin Erna *Sack*. Den Höhepunkt ihrer Ausdruckskraft erreicht dieses vortreffliche Vokal-Ensemble in dem „Jubilate" von Friedrich Silcher. Die ganze Größe der schlichten Innigkeit dieses alemannischen Komponisten wird hier unter Verzicht auf jegliche Virtuosität von der berühmten Sängerin und der Vokalvereinigung gemeistert und wirksam zum Vortrag gebracht.
Telefunken E 3274

Ein Musterbeispiel gepflegten und kultivierten Chorgesanges gibt uns der Chor der Berliner Staatsoper mit dem Jägerchor aus Carl Maria von *Weber* „Freischütz" und dem Matrosenchor aus „Der fliegende Holländer" von Richard *Wagner*. Die Leitung liegt in Händen von Gerhard *Steeger* und die Begleitung hat das Orchester der Reichshauptstadt Berlin. Intonation, Aussprache, Tongebung und Rhythmus des Chores sind hier meisterhaft bewältigt. Imperial O 14084

Unter der bewährten Stabführung von Generalmusikdirektor Arthur *Rother* und dem Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin singt Kammersängerin *Hildegarde Ranczak* (Sopran) die beiden Arien der Aida „Als Sieger kehre heim" und „Des Vaters Namen, den Deinen, Geliebter" aus der Oper „Aida" von Guiseppe Verdi. Dramatischer Schwung und stimmungsvolle Lyrik werden von der Vertreterin der Titelpartie unter Einsatz hohen Könnens und gutsitzender Stimmittel restlos ausgefüllt.
Grammophon LM 67881

Besprochen von *Rudolf Somer*.

Das Musikleben

Der Tag der deutschen Hausmusik 1943.
Die alte Kulturstadt Straßburg im Mittelpunkt.

Der Tag der deutschen Hausmusik spiegelte die Fülle großer und kleiner Gemeinschaftsveranstaltungen in allen Gauen des Reiches, in jeder Stadt, in jedem Dorf, die Zuversicht eines Volkes wider, dem die Übung der Musik nicht Mode, nicht Gewohnheit, sondern innerstes Kulturbedürfnis ist: eines Volkes, das sich in jedem Augenblick bewußt ist, daß es in seinem Schicksalskampf die größten Werte der abendländischen Geistes- und Kunstvermächtnisse verteidigt. Wer die Hausmusik so sieht, wie sie an ihrem Ehrentage im fünften Kriegswinter in Erscheinung trat, wird leicht der Erkenntnis inne, daß die Reichsmusikkammer im Rahmen des großen nationalsozialistischen Kulturprogramms ihren Kampf für die Wiederbelebung der Musikübung mit großem Erfolg geführt hat, einen Kampf, den sie damit zugleich gegen das einseitige Musikerlebnis des Konzert*hörens* richtete, wie es uns aus Zeiten überkommen war, denen Kulturpflege eine mehr oder weniger gesellschaftliche Angelegenheit blieb. Wenn der Berliner Hausmusikkreis seit 1942 allein 1500 Partner für häusliche Quartette vermittelte, wenn die Reichsmusikkammer in kurzer Zeit 2000 Musikinstrumente ins Feld schicken mußte, wenn ein Preisausschreiben des Rundfunks für Hausmusik-Kompositionen 549 Einsendungen fand, wenn die Programme zu den Kammerkonzerten am Tage der Hausmusik überall geistig höhere Ansprüche, doch auch technisch und vortraglich gehobene Qualität auswiesen, so zeigt das überzeugend und beglückend, daß das wehrhafteste Volk immer noch das Volk der Kunst, der Musik ist und aus dem Kraftquell der deutschen Kultur an der Front wie in der Heimat schöpft.

Diese Gedanken stellte auch die Betrachtung heraus, mit der Präsident Professor Dr. Peter *Raabe* den Tag der Hausmusik in *Straßburg* eröffnete, das diesmal zum Reichsmittelpunkt bestimmt worden war. In der alten elsässischen Reichs- und Kulturstadt bestätigten denn auch die zahlreichen Konzerte zum Tage der Hausmusik die Doppelsendung des Deutschtums in unserer Zeit: Europas Kultur nicht nur mit der Waffe zu schirmen, sondern sie auch, schaffend und schöpferisch zu bereichern und vorzutragen in die Zukunft. Gerade Straßburg konnte ein Beispiel dafür geben, daß in den Jahren, seit das Elsaß heimkehrte ins Reich, nicht allein das Theater, das Sinfoniekonzert und die Kammermusik der Berufenen einen außerordentlichen Aufschwung nahmen. Hier wurde vielmehr der *Breitenwirkung* der Musik, ihrer Pflege in Jugend und Volk, ihrer Verlebendigung in den Herzen nicht weniger Aufmerksamkeit und Förderung zugewendet als dem Hochstand der Kulturleistung in den repräsentativen Musikinstituten. Wenn sich der Straßburger Oberbürgermeister Dr. *Ernst* in einer Hausmusikstunde der Künstler und Kunstfreunde am Oberrhein ans erste Geigenpult eines Streichquartettes setzte, wenn sein Beigeordneter mit Liedern von Trunk die Vortragsfolge bereicherte, um die sich unter Hans *Rosbauds* Leitung zahlreiche Sänger und Instrumentalisten verdient machten, so durfte man das als Zeugnis für den regen Musiziergeist in Straßburg nehmen, sich auch als ein Sinnbild für die musizierende Gemeinschaft, zu der trotz oder gerade wegen des Krieges unser Volk verwuchs.

Schließlich bestätigte auch das hervorragende Ergebnis der *Gebietsauslese* der besten badisch-elsässischen Musikbegabungen am Schluß der ereignisreichen Straßburger Hausmusikwoche die Worte des Leiters des Hauptkulturamtes der Reichspropagandaleitung, des ϟϟ-Brigadeführers *Cerff*, daß die Musikpflege der Jugend wie dem Volk in Zeiten schwerster Kriegsbedingungen Kraft der Herzen und frohen Sinn für den Kampf schenke.

Der Tag der Hausmusik, der elfte, der im neuen Reich durchgeführt wurde, galt dem Gedächtnis Max *Regers*, des Frühvollendeten, dessen Geburtstag sich im März zum siebzigsten Male jährte. Straßburg widmete dem Meister ein Sinfoniekonzert, bei dem sein bedeutendstes Werk sinfonischen Stiles, das zyklopische Klavierkonzert, mit Eduard *Erdmann* als Solisten, der tragisch resignierende Gesang „An die Hoffnung" (Irmgard *Barth*) und die kostbare Sinfonietta unter *Rosbauds* Leitung erklangen. Lehrer der Jugendmusikschule spielten aus Regers Sonatenwerk, Lehrer der Landesmusikschule aus Regers Klavier- und Orgelschaffen, der neugegründete Kammerchor trug aus Regers unbegleiteten Frauenchören vor, und die Jugend in den Schulen erinnerte sich des „Tagebuchs" und der „Schlichten Weisen". Im übrigen aber sah man in Straßburg am Tag der Hausmusik in Max Reger den großen Mittler zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen, der mit der Erneuerung des kontrapunktischen Denkens und der strengen barocken Formen das Tor ins Neuland, in eine neue Zeit der absoluten Musik aufstieß, die er als einziger unserer Großen an der Wende des Musikzeitalters ausschließlich schöpferisch bereicherte und neubefestigte. Man ordnete daher die Musikdarbietungen dieser Tage zur Vergangenheit wie zur Gegenwart hin um und mit Max Reger, so weit man auch ins Barock des Elsässers Georg *Muffat* und Giovanni *Gabrielis* zurückging, so sehr man die Klassik und Romantik berücksichtigte, den alten Madrigalgeist und die Form des Concerto grosso wiedererweckte, und so reichen Anteil man an dieser Hausmusikwoche der *jungen Generation* zubemaß.

Da wäre vor allem der Uraufführungsstunde zeitgenössischer Hausmusik am Oberrhein zu gedenken. Durch bündig formulierte Aufträge rief die Stadt Straßburg zu neuen Werken auf, die man wegen eines Fliegeralarms leider nur teilweise hören konnte. Ziel war nicht nur das neue Hausmusikwerk. Es sollten auch die vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten des instrumentalen und vokalen Hausmusizierens einmal genützt werden. In dieser Uraufführungsstunde trat die Flöte besonders hervor, daneben die Geigen, die Bratschen, das Klavier, Klarinetten und Hörner, doch auch Mandolinen und Gitarren. In ihr verbanden sich die ältere, spielfreudige und ausdrucksbestimmte Romantik des gefühlsvoll musizierenden Julius *Weismann* mit der vielleicht noch zu einseitig geistig-technischen Kontrapunktik, wie sie die fugatoforsche Magdalena *Will* in einem Sextett beliebte, doch auch mit jener formmittelnden, vom Kanon ausgehenden Kunst, die erneut Wolfgang *Fortner* in einer viersätzigen Suite verfocht. Hier wurden drei Flöten zu einer ausdrucksfülligen, stimmig bewegten Klanggemeinschaft vereint, die nicht alltäglich wirkte. Aber der linearen Bewegtheit wurde hier die zum Ausdruck leitende Melodie gesellt, und die ganze Suite wurde dem Hausmusikgeist näher gebracht durch eine kurze Veränderungskette über eine volkstümliche Liedweise. Leo Justinus *Kauffmann*, der in einem Chorkonzert des Städtischen *Bach-Chores* unter Fritz *Münch* mit seiner „Abendkantate" neben *Pfitzners* Chorfantasie „Das dunkle Reich" trat und auch die flächig gegliederte Festliche Musik für die Eröffnungsfeier schrieb, setzte sich in der Hausmusik für die Belebung der heiteren Hauskantate ein, Fritz *Adam* für das instrumentenbegleitete Gesangsterzett, Kurt *Hessenberg* für das anspruchsvollere Klaviertrio, während Josef M. *Erb* mit seinen harmonisch reizvollen „A-cappella-Chorsätzen für drei und mehr Stimmen" vielleicht schon die Möglichkeiten des Familienmusizierens überschritt. Der Anregung des Vierhändig-Spieles soll das „Straßburger Klavierbuch" dienen, aus dem diesmal Werke von *Knorr*, *Kauffmann*, *Spitta* und *Höller* uraufgeführt wurden, eine Einrichtung, die sich auch in anderen Städten durchführen und abwandeln ließe.

Der neue Hochstand des Straßburger Musiklebens findet seinen Boden in der Kulturarbeit, die Hans *Pfitzner* bahnbrechend vor und während dem Weltkriege als Leiter der Straßburger Oper leistete. In Straßburg schrieb der Meister seinen *„Palestrina"*, doch in Straßburg erklang das Drama vom Mysterium aller Musikschöpfung jetzt erst zum ersten Male. Diese Neuinszenierung des Theaters Straßburg war eine Pfitzner-Ehrung großen Stiles, im Gesang und im Orchester von *Rosbaud* bis zur Vollendung vorbereitet, von Josef *Witt*, dem Gastregisseur aus Wien, in einer großartigen und geschichtlich verbindlichen Ausstattung Gerd *Richters* zum Symbol erhoben für die widerstreitenden Welten des Außen und der Ewigkeitsweisung durch die Kunst in einer werkgetreuen Inszenierung. Aus der Reihe der Sängerdarsteller waren Josef Witt (Palestrina), Adolf Perrmann (Borromeo), Käthe Maas (Ighino), Eduard de Decker (Zeremonienmeister), Walter Hagner (Madrutsch-Pius), Hans Lott (Morone), Emil Dieber (Novagerio) und Siegfried Möller (Luna) besonders hervorzuheben. Ihre stimmlich ausgewogenen, darstellerisch ausgereiften Leistungen trugen mit den klangsatten, aus-

---

Zweite Tagung der schwäbisch-alemannischen Komponisten in Tübingen.

Der 1941 ins Leben gerufene schwäbisch-alemannische Komponistenkreis hat dank der Aktivität seines Leiters, des Komponisten Hugo *Herrmann* und des Kreisleiters von Tübingen, Oberbereichsleiter Pg. Rauschnabel, des stellvertretenden Sängergauführers im Sängergau Württemberg-Hohenzollern im Oktober des vergangenen Jahres die ersten Komponistentage abgehalten. Die Partei, die Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die Stadtverwaltung und auch die Universität haben in diesem Jahre alles getan, um die musikalischen Veranstaltungen erfolgreich zur Durchführung zu bringen.

Kreisleiter Rauschnabel begrüßte im Haus der Partei die Tagungsteilnehmer und Ehrengäste und gab dann das Ergebnis des im vergangenen Jahre erfolgten Preisausschreibens bekannt. Danach wurden vom Preisgericht und vom Musikbeirat ausgezeichnet die Komponisten Wilhelm *Nagel* (Eßlingen), Heinrich *Schlegel* (Waldenbuch) und Franz *Frommlet* (Ravensburg). In einem Vortrag entwickelte der Direktor der Staatlichen Musikhochschule Stuttgart Dr. Hermann *Erpf* neue, vereinfachte Theorien zur Lehre der Funktionsharmonik. Ein Kammermusikabend, bestritten vom *Kergel-Quartett*, Stuttgart, vermittelte Lieder und Kammermusikwerke. Das Sinfoniekonzert leitete der Direktor des Musikinstitutes der Universität GMD Professor *Leonhardt*. *Rudolf Sonner.*

---

drucksvollen *Chören* Hans *Franks* bei vorbildlicher Deutlichkeit des gesungenen Wortes zu dem nachhaltigen Erfolg bei, den der begeisterte Beifall bestätigte.

Musiken zur Werkpause, Musiken in Straßburger Lazaretten, weitere Konzerte mit alten und neuen Spielmusiken, Musizierstunden von Musikstudierenden, Hausmusiken der Liebhaber in den Straßburger Häusern ergänzten die großen Veranstaltungen. Berufskünstler, Musikschüler und Laien vereinten sich in dieser Woche der Hausmusik zum besten und noch lange nachwirkenden Gelingen der Veranstaltungen.

Peter Funk.

Musik in Dresden.

Es ist jetzt ein Jahr her, daß Dresden durch die Ernennung *Karl Elmendorffs* zum Oberleiter der Staatsoper überrascht wurde. Da diese künstlerische Monopolstellung seit den Tagen Schuchs immer noch ausschlaggebend für das gesamte Musikgeschehen der Landeshauptstadt ist, so hat man die Tätigkeit des Amtsnachfolgers von Karl Böhm hier unter eine besonders kritische Lupe genommen. Dresden wußte von Elmendorff wenig. Und Elmendorff betrat den Dresdner Boden, ohne ihn aus Erfahrung zu kennen. Diese beiden Tatsachen bedingten anfangs eine gewisse Zurückhaltung in der Fühlungnahme, ein freundliches Abtasten. Aber erfreulich rasch hat sich das Bild geändert. Man lernte in Elmendorff den gediegenen Praktiker schätzen, der nichts ins Blaue verspricht und improvisiert, der gleichwohl die Chancen klug berechnet und gegebenenfalls kräftig zupackend verwirklicht. Zunächst aber denkt er an planvolle Ordnung im Organisatorischen, um von hier aus naheliegende oder auch erstaunlich weitausgreifende Ziele ins Auge zu fassen. So geht Elmendorffs Streben (über dringendste Sorgen der Spielplanausrichtung und der Ensemble-Erneuerung hinaus) auf die Ermöglichung einer deutschen Muster-Opernbühne, die außer Hauptwerken der Vergangenheit — darunter die in der Weber-Stadt Dresden längst vermißte „Euryanthe“ — so Abgelegenes wie Schumanns „Genoveva“, Götz' „Widerspenstige“ und Pfitzners „Rose“ zu Ehren bringen, und, von Strauß' „Elektra“ ausgehend, auch den Weg in die Moderne — L. J. Kaufmanns „Hippolytos“ als Auftragsoper — mit guten Vorsätzen beschreiten möchte. Ein paar Jahre werden über die Verwirklichung dieses außerordentlichen Vorhabens allerdings vergehen müssen.

Inzwischen ist uns der neue Generalmusikdirektor von der künstlerischen Seite her mehr und mehr vertraut geworden. Auch damit ging es anfangs nicht so schnell. Überraschend offenbarte sich Elmendorffs Eigenart zum erstenmal, als er, der als Bayreuther Doktrinär abgestempelte Wagnerianer, uns eines Tages eine wundervolle Brahmsche Erste hinlegte, gewaltig imponierend im Aufbau und kristallisch aufgelichtet im Klang der souverän und willig zugleich musizierenden Staatskapelle. Dieser Tat folgten weitere konzertale Großleistungen mit Bruckners Sechster, Beethovens Pastorale; ein überaus schlanker, graziös bezaubender Straußscher „Don Juan“ im Schuchschen Stil nicht zu vergessen. Elmendorff gilt — trotz heftiger Probenarbeit — als ein Dirigent, der frei musizieren läßt. Umgesetzt auf die Oper, bedeutet es, daß er den Sänger, die Bühne hervorragend zu ihren Rechten kommen läßt. Seine Begleitung ist sprichwörtlich angenehm, geschmeidig, nirgends deckend. So hat er auch als Opernleiter bereits viele große schöne Abende erzielt, meist mit dem von Karl Böhm übernommenen Repertoire (Wagner, Verdi, Strauß), aber auch mit ganz Ungewohntem, wie dem Dvorakschen *„Jakobiner“*, den er ja zum Glück für Deutschland entdeckt hat, den Hofmüller bei uns szenisch prächtig verwirklichte.

Inzwischen sind auch die übrigen leitenden Faktoren der Dresdner Oper nicht untätig gewesen. Unter *Strieglers* und *Hofmüllers* Führung unternahm das Institut einen denkwürdigen Ausflug nach der kleinen historischen Nachbarbühne Freiberg, um dort Webers, reizenden *„Peter Schmoll“* (in Hans Hasses erstmaliger Textfassung) in glücklichster Laune 140 Jahre nach seiner Geburt wiedererstehen zu lassen. (Darüber wird grundsätzlich noch einiges zu sagen sein.) Stark von der Inszenierung her interessierten die Erstaufführung von Wolf-Ferraris *„Dama boba“* und eine Wiederaufnahme von Puccinis *„Gianni Schicchi“* sowie seines *„Mantels“*; dazu die als Neuheit Orffs *„Kluge“*. In allen diesen Fällen bewährte sich die das Extravagante nicht scheuende, burschikos-frische Inszenierungskunst Heinz Arnolds, während Staatskapellmeister Kurt Striegler und Willy Czernik, außerdem — bei der Wiederaufnahme der „Carmina burana“ von Orff — Ernst Hintze getreue Sachwalter des Musikalischen waren.

Verbinden sich bei diesen großen Dresdner Opernabenden Repräsentationsfreude und tieferes geistiges Bedürfnis, so muß von der Arbeit des musikalischen Sektors des städtischen *Theaters des Volkes* unter Leitung des strebsam-energischen Kapellmeisters Kurt *Eichhorn* gesagt werden, daß sie eine meist sehr glückliche Ergänzung nach der volkstümlichen Seite darstellt. Leider kann sich die Oper hier nicht ganz frei neben Schauspiel und Operette entfalten. Aber neben Inszenierungen, die ohne ausgesprochene Sensationsmache um auffallende Stilgebung bemüht sind („Rigoletto“ usw.), verdienen doch die guten Resultate einer überzeugten Zeitgenossenpflege Erwähnung (Neidhardts „Adelina“, Richters „Taras Bulba“ u. a.). — Reich, überreich sind die Eindrücke vom Dresdner Konzertleben im fünften Kriegsjahr! Welche Fülle an guten, durchaus eigendurchdachten Programmen bietet allein die *Dresdner Philharmonie* (die noch immer nach einem neuen ständigen Dirigenten Ausschau hält, die sich aber immer noch am besten geborgen fühlt bei dem ausgezeichneten, ins Bedeutende gewachsenen Paul van Kempen aus Aachen); wie nachdrücklich greift ein Rudolf *Mauersberger* über sein eigentliches Gebiet, die Führung des Kreuzchors, hinaus genial ins Sinfonische und Oratorische; wie bemerkenswert hat sich ein Erich *Schneider* — Leiter des Mozartvereins, der Dom-Musiken und verschiedener Chöre — emporgearbeitet; wie ehrgeizig tut sich neuerdings das Orchester des Theaters des Volkes unter Eichhorn hervor; wie tüchtig, neue Wege suchend, sind die Leiter der verschiedenen Kantoreien oder die Organisten (Collum, Ander-Donath) tätig; wie viele bodenständige Kammermusikvereinigungen haben wir, die allein schon berufen wären, Dresdens künstlerischen Ruf nach außen zu vertreten; wie sinnvoll gliedert sich in dies Bild einer musizierenden Stadt die pädagogisch-künstlerische Wirksamkeit eines Bayreuther Bunds, einer Volksbildungsstätte (Leitung: Erich Winkler), eines Mozartvereins, einer städtisch ge-

leiteten „Musik im Schloß“ usw. Aber auch im Konzertleben scheint die Suprematie der Staatsoper nicht ganz ohne Einfluß auf die Gestaltung der Dinge zu sein, insofern dem altberühmten *Dresdner Tonkünstlerverein,* der soeben in sein 90. Jahr ging, und der in erster Linie das konzertmäßig-solistische Übungsfeld für die Mitglieder der Staatskapelle ist, besonders reiche Möglichkeiten einer vorwiegend kammermusikalischen Kulturpflege offenstehen.

Auch in ihrer Gesamtheit tritt die *Staatskapelle* in diesem Rahmen einige Male im Jahr auf, so beim ersten großen Aufführungsabend mit einer *Weber-Feier,* deren Programm lauter unbekannte reizvolle durch unverblaßte Genialität überraschende Sachen enthielt: Hornkonzert (geblasen von M. Zimolong), Kantate „Natur und Liebe“ (umgearbeitet zu „Natur- und Heimatliebe“ — Text von Hans Hasse) und 1. Sinfonie. Die Leitung dieses Abends hatte Kurt *Striegler,* während sich um die Organisation Arthur Tröber verdient gemacht hatte. Meister der Staatskapelle sind es ja auch, die — ehemals an der Orchesterschule der Staatskapelle maßgebend beteiligt — heute dem städtischen Konservatorium unter Dr. *Meyer-Giesows* Leitung im Interesse des Dresdner Kunsterziehungswesens die wesentlichsten Lehrkräfte stellen. So ist aus dieser jüngsten Kunstanstalt der Landeshauptstadt eine Akademie geworden, die neben den althergebrachten musikalischen Einrichtungen für die Befriedigung hoher und volkstümlicher Bedürfnisse sorgt.

Hans Schnoor.

Rumänien und die deutsche Romantik.

Reichsdeutsche Erstaufführung der Oper „Marioara“ von G. C. Cosmovici in Heilbronn.

Der Gegenwart stand fraglos das Konzert näher, das mit Werken von Constantinescu, Dragoi, Enescu und Lipati von dem Bukarester Gastdirigenten Sergiu *Celibidache* geleitet wurde, als die Oper *„Marioara“* von G. C. *Cosmovici,* die das Stadttheater *Heilbronn* diesem Sinfonieabend gelegentlich der „Rumänischen Kunsttage“ folgen ließ. Diese Oper ist ein bereits älteres Werk, und für ihren Komponisten, der 1927 starb, war die Begegnung mit dem Deutschtum auch stilistisch entscheidend. Cosmovici war nach Studien in Dresden Ingenieur in rumänischen Staatsdiensten, er kam weit in der Welt herum, aber er blieb, als er vor vierzig Jahren seine „Marioara“ schrieb, ganz im Banne des romantischen Musikdramas. Er beherrscht seine Form, ohne im rezitierenden Deklamationsstil des Gesangs einen ursprünglichen ariosen Auftrieb verspüren zu lassen. Die Gesangslinie schwillt und blüht nicht immer wie noch bei Wagners bedeutendsten Nachfolgern. Sinnliche Fülle eignet mehr den impressionistischen, der Klangmalerei zugetanen Naturschilderungen mit viel Nachtigallenschlag und geheimnisvollem Waldesraunen. Auf streng tonalem Boden entstand ein Epigonenwerk der deutschen Romantik. Die eigensten Züge Cosmovicis liegen, ähnlich wie bei Siegfried Wagner, in den gesunden Volksszenen, in geschlossenen Gesangsnummern, in liedlyrischen Sätzen und hübschen Tanzbildern aus rumänischem Volkstum. Freilich trug zu dieser Neigung auch das Textbuch bei, das *Carmen Sylva,* die deutsche Prinzessin Elisabeth zu Wied auf dem rumänischen Thron, dem Komponisten als Erlösungsdrama schuf. Carmen Sylva, deren Geburtstag sich heuer zum hundertsten Male jährte, schrieb ein Opernbuch aus der rumänischen Landschaft, deren Gestalten freilich (bei einer empfindsamen und sehr bilderreichen Sprache) nachdrücklich aus deutsch-romantischem Geisteserlebnis getragen werden. In einer bukolischen Tragödie, die das biblisch alte Thema des Weibes zwischen zwei Brüdern mit dem Mord als dramatischer Zuspitzung wieder aufgreift, an einem Stoff, der dramaturgisch einfach, doch psychologisch reif durchleuchtet erscheint, wird so eine Brücke zwischen Mitteleuropa und dem Südosten geschlagen aus einer der größten Geistesbewegungen des neunzehnten Jahrehunderts.

Die Uraufführung, von Leonhard *Geer* sinnvoll inszeniert, von Willi *Nölling* mit feinem Ohr für den farbenreichen Klang dirigiert, stattete Herbert *Buhe* mit prachtvollen rumänischen Nationalkostümen, einer Leihgabe der rumänischen Staatsoper, und mit landschaftsechten Bildern aus. Carl *Brake* sang den heißblütigen, aus Eifersucht zum Brudermord getriebenen Marin mit bemerkenswert ausgiebigem Heldenbariton bei dramatisch impulsiven Spiel, Wendla *Großmann* feinzügig die Lyrik der Marioara, Ida *Fink-Nickel* die erdaverwandte Chiva, Rudolf *Gehrung* mit leichtem Tenor den still schwärmenden Tudor.

Peter Funk.

Die Frankfurter Heeresmusikschule.
Militärmusik auf neuen Wegen.

(Zu unseren Bildern.)

Am Rande der Großstadt, unweit eines Waldes und des geräumigen Sportplatzes, liegt die Heeresmusikschule, inmitten all der idealen Möglichkeiten also, die eine intensive künstlerische und körperliche Ausarbeitung der Jugend erfordert. Musikalisch rechnet dieses jüngste Musikinstitut der Stadt zu deren zentralen Bildungsstätten. Man hat es schon mit Recht Konservatorium, Schule und Kaserne in einem genannt, ein Internat, wie es das Musische Gymnasium darstellt, mit dem Ziel, den ganzen Menschen zu erfassen und zu formen. Strahlenäugige, stramme Jungschützen, 160—180 an der Zahl, leben hier in einer eignen Welt, einer ungemein vielgestaltigen Welt, wenn man die am schwarzen Brett aufgezeichnete Dienstregelung ins Auge faßt. Vom 14. Jahre an verpflichten sich die Zöglinge für eine vierjährige Ausbildung im Sinne soldatischer Lebensordnung. Sport, Turnen und Kleinkaliberschießen vermitteln den uniformierten Burschen den Schneid, mit dem sie unter der Obhut ihrer Offiziere ihrer Entwicklung obliegen. Ein geregelter Schulunterricht mit allen Fächern fördert sie bis zur mittleren Reife. In besonderen Stunden hebt dann in allen Räumen ein emsiges Blasen, Geigen, Klavierspielen und Pauken an; denn der einzelne hat sich einem weitverzweigten Ausbildungsprogramm zu unterziehen, wobei er zwei Orchesterinstrumente, Klavier, viele Gebiete der Musiktheorie, Musikgeschichte, Chorgesang, Kammermusik, Instrumentenkunde und Orchesterspiel betreiben muß. Beste Fachlehrer leiten die Ausbildung. Unter ihnen begegnen wir Komponisten von Rang, wie *Gerhard Frommel, Hugo Pütter* und unter den Pianisten *Heinz Schröter;* Dr. *von Glasenapp* wirkt als Dozent für Musikgeschichte. Sie alle arbeiten zielbewußt geeint unter dem Leiter der Schule, Oberst *Bauer.* Vom Einzelstudium, das Ohr und Zunge zu höchst zuverlässigem Intonieren erzieht, führt der Weg zur Registerprobe, die Takt um Takt mit den Instrumentengruppen

durchgeht, um endlich im kriegsstarken Orchester zu fertigen Leistungen zu kommen. Man muß diese musikfrohe Jugend bei zügiger Marschmusik oder neuartiger sinfonischer Militärmusik erlebt haben, um die ernste zukunftsträchtige Arbeit zu verstehen. „Arteigne, echt deutsche Militärmusik schaffen zu lassen, ist eins unserer vornehmsten Ziele", sagt der Stabsmusikmeister, während er in der handgeschriebenen Partitur eines namhaften jungen Komponisten blättert. Wieweit man auf diesem Wege schon gekommen ist, bewies das letzte Großkonzert des ungemein exakt und tonrein musizierenden Orchesters der Heeresmusikschule mit der Uraufführung der „Ernsten Hymne" von Heinz Tiessen und der „Feierlichen Musik" von Gerhard Frommel. Daß Zöglinge, die auf ihre musikalische Begabung hin aufgenommen und durch eine so vielseitige Schulung hindurchgeführt werden, später einmal als Musikmeister des Heeres, als Lehrer an Heeresmusikschulen oder als Mitglieder von Kulturorchestern Bestes leisten werden, steht nach den Einsichten in die Ergebnisse der bisherigen Erziehungsarbeit schon jetzt außer Frage. Wo auch immer Unternehmungen dieser Art ins Leben gerufen werden, rückt man Nachwuchssorgen wirksam zuleibe.

Gottfried Schweizer.

Oper.

HEIDELBERG. Am 31. Oktober jährte sich zum neunzigsten Male der Tag, an dem in Heidelberg dank dem Einsatz einer Bürgerschaft, die zu geldlichen Opfern bereit war, ein eigener Theaterbau vollendet und ein von der Stadt bezuschußter ständiger Bühnenbetrieb ermöglicht wurde. Das neunzigste Spieljahr, das mit *Beethovens* „Fidelio" eröffnet wurde, steht im Zeichen großer Pläne, zu welchen in der Oper die Erstaufführungen von Wagner- und Händel-Opern gehören. Den Raumverhältnissen des intimen Hauses erschien die Neuinszenierung von *Lortzings* „Zar und Zimmermann" glücklich angepaßt, doch blieb die Erstaufführung unter Fritz *Bohne* und Martin *Baumann* stilistisch zu wenig sorgsam vorbereitet, worüber auch der Heiterkeitserfolg, den Kurt *Hochhuth* als vollsaftig singender und kräftig pointierender van Bett errang, nicht hinwegtäuschen konnte. Erfreulich hingegen wirkte die Gemeinschaftsarbeit beider Künstler im „Mantel" und „Gianni Schicchi" von *Puccini.* Bohne ließ der satztechnischen Meisterschaft Puccinis im „Mantel" auch durch die Ökonomie der Klangsteigerung, dem arios beschwingten Deklamationsgesang durch zurückhaltende Begleitung, der Durchsicht der Ensembles und dem hinblitzenden Parlando im „Schicchi" durch die ausgewogenen Instrumentaleffekte Gerechtigkeit widerfahren. Martin Baumann bewegte in Erich *Frankes* atmosphärisch zwingenden Bildern das Spiel wirklichkeitsnahe. Von den Sängern machten sich Hugo *Schäfer-Schuchardt* mit hochragendem Bariton in den Partien des Marcel und des pfiffigen Schicchi, Ernst *Fischer* (Henri) und Gertrud *Kroth* (Georgette) mit dramatisch empfundenen Gesangsleistungen verdient.

Die Operette servierte als entspannende Kost neben den „Salzburger Nockerln" *Raymonds* die leicht unterhaltende Musikposse „Frauen haben das gern" von *Kollo.* Ein Gastspiel führte in *d'Alberts* „Tiefland" die großen Stimmen des Mannheimer Nationaltheaters (*Ellinger/Trieloff*) ins Heidelberger Haus.

Peter Funk.

LISSABON. Die portugiesische Hauptstadt beging in festlicher Weise das 150jährige Bestehen der *portugiesischen Staatsoper,* deren Sitz immer in dem prächtigen Renaissance-Bau des Sao-Carlos-Theaters war. Die Reihe von Veranstaltungen aus diesem Anlaß begann mit einer Galavorstellung der portugiesischen Oper „Liebe macht erfinderisch" (O amor industrioso) von Sousa *Carvalho.* Die Aufführung, bei der die namhaftesten portugiesischen Künstler mitwirkten, wurde zu einem Ereignis in der portugiesischen Musikgeschichte. Das Sao-Carlos-Theater, das vor zwei Jahren in großzügiger Weise renoviert wurde, kann auf eine der ältesten Traditionen der europäischen Opernbühnen zurückblicken. Seine wundervolle Akustik und einzigartige Inneneinrichtung haben viele Generationen von Opernsängern entzückt. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte das Sao-Carlos-Theater zu den angesehensten Bühnen, auf dem alle damaligen Künstler von Ruf wenigstens einmal gastiert haben. Insbesondere sind die Bindungen des Sao-Carlos-Theaters zu der *deutschen* Opernbühne sehr eng. Unvergeßlich im portugiesischen Musikleben wird das Gastspiel bleiben, welches die Berliner Staatsoper in Bayreuther Besetzung im Frühling dieses Jahres dort gab, wobei Wagners „Tristan und Isolde" aufgeführt wurde. Auch als Konzertbühne genießt das Sao-Carlos-Theater einen hohen Ruf. Das Berliner Philharmonische Orchester hat dort zahlreiche Konzerte gegeben, in letzter Zeit nahezu alljährlich, und unter der Leitung der bekanntesten deutschen Dirigenten.

OSLO. Das Deutsche Theater in Oslo, das bisher eine Reihe von Opernaufführungen aus der vergangenen Spielzeit übernahm, führte als erste Neuinszenierung die Operette *„Ballnacht in Florenz"* von Johann Strauß auf. Hans *Freund,* der für die Inszenierung verantwortlich zeichnet, verhalf dem bunten Gaukelspiel des Florentiner Karneval zu einer beschwingten Wiedergabe. Die musikalische Leitung unter Heinrich *Geiger* war darauf bedacht, die Straußschen Melodien in feiner Nuancierung zu einer mitreißenden Wirkung zu gestalten. Das Bühnenbild, das Ludwig Hornsteiner schuf, gab einen flotten und doch beschwingten Rahmen ab und unterstrich durch reichliche Verwendung der Drehbühne den lebendigen Gang der Handlung. Die Darsteller taten ihr Bestes, um die liebenswürdige Operettenwelt in Gesang und schauspielerischem Charme zu gestalten.

SALZBURG. Das Salzburger Landestheater brachte, von stürmischem Beifall begleitet, *Franz Salmhofers* heitere Oper *„Das Werbekleid"* zur Uraufführung. Werbekleid ist das alte, ehrwürdige Kleid, das junge in Herzensnot geratene Mädchen anlegen, wenn ihr Liebster untreu zu werden droht. Salmhofer stellt — er ist auch der Librettist seines Werkes — in den Mittelpunkt Handlung einen jungen Bauernsohn, dessen Sinn von städtischen Einflüssen verwirrt ist und der zwischen einem kapriziösen Stadtdämchen und einer treuherzigen Bauerntochter schwankt. Einen Höhepunkt des Werkes bildet das Bekenntnis seines Vaters: „Die größte Ehr' ist der Bauernstand. Ohne Bauern gibts kan Kaiser und kan

Fürsten. Den Bauern sein Fleiß hält die Welt in die Fug'n." Und so siegt nach vielen Zwischenfällen, wobei auch das Werbekleid eine Rolle spielt, die Einsicht des jungen Burschen und im letzten Akt, einem großen Kirchweihfest, wölbt sich schließlich ein wolkenloser Himmel über eine einsichtige, in sich selbst gefügte glückliche Welt. Die Musik appelliert in ihren vielen volksliedhaften Themen an das Herz der Zuhörer. Salmhofers bäuerliche Lyrik ist echt und unverschnörkelt in den einfachen Elementen ihrer musikalischen Gefühlssprache. Der Komponist legt ein mutiges, überzeugendes Bekenntnis zum schlichten Stil ab. Er bevorzugt die einfache bäuerliche Harmonik, den weichen Rhythmus des Dreivierteltakts- und die Reschheit des bauernmarschartigen Viervierteltaktes. Das Partiturbild ist kultiviert und verrät auch in den illustrierenden Zwischenteilen ein hohes handwerkliches Können. Salmhofer ist ein Wiener Vollblutmusiker, der feinhörig in das ländliche Musikgut lauscht, das in der alpenländischen Tradition fußt und über den Wienerwald bis herein in die Vorstadt von Wien dringt.

Wilhelm *Loibner* ließ das Werk mit echter, sangfreudiger, humorvoller alpenländischer Seele schwingen, Intendant Peter *Stanchina* schuf szenisch unterstreichend ein starkes Echo der musikalischen Vorgänge und in sorgsam durchgebildeten Einzelleistungen vereinigten sich F. Koblitz (Florian), W. Loibner (Kordula), L. Egger (Stadtdame), H. Habietinek (Veitinger) zu einer geschlossenen Gesamtleistung. *Otto Kunz.*

STRALSUND. Rheingoldaufführungen an mittleren Bühnen gehören immerhin zu den Seltenheiten und bedeuten stets ein Wagnis in technischer wie auch in musikalischer Hinsicht. Wenn man trotz alledem versucht hat, in dieser Spielzeit zum ersten Mal in Stralsund das Rheingold herauszubringen, und eine Gesamtaufführung des Nibelungenringes außerdem noch plant, so ist dies ein Beweis, mit welchem Idealismus und Verantwortungsbewußtsein an der Stralsunder Bühne unter Leitung des Intendanten *Müller-Multa* gearbeitet wird. Und mein kürzlicher Aufenthalt in der alten Stadt am Rügendamm konnte keinen besseren Abschluß finden als in dem Besuch einer Rheingoldaufführung, die einen wohltuenden Gesamteindruck hinterließ. Wenn man dabei noch bedenkt, daß eine solche Aufführung sich nur ermöglichen läßt unter Hinzuziehung auswärtiger Orchesterkräfte aus Rostock und Greifswald, so kann nicht hoch genug gewertet werden, mit welcher Feinheit und Zurückhaltung dieses Orchester unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Hans Vogt* musiziert. Hans Vogt, der auch als Komponist kein Unbekannter ist, läßt den Wunderbau des Wagnerwerkes so lichtvoll und klar, so belebend und ausgeglichen erstehen, daß man seine helle Freude an dem Ganzen haben muß. Und diese Sicherheit der musikalischen Leitung überträgt sich ganz ungezwungen auf die Geschehnisse der Bühne, auf die Leistungen der Sänger und Sängerinnen und findet wirksamste Unterstützung in der sorgsamen und klug angelegten Spielleitung des *Friedrich Paasch,* der außerdem ein gesanglich und darstellerisch überzeugender Vertreter der Wotanpartie war. Auf weitere Einzelheiten der Aufführung eingehen, hieße nur den schönen Gesamteindruck abschwächen. Soviel sei nur gesagt, daß mit viel Liebe und begeisterungsfroher Hingabe gesungen und gespielt wurde, und daß man diesen Stralsunder Theaterabend noch lange in dankbarer Erinnerung behalten wird.

A. E. Reinhard-Schwerin.

WIEN. Ein Abend zeitgenössischer Ballettkompositionen in der Staatsoper hatte zum überragenden Mittelstück die Uraufführung einer Tanzhandlung unserer Ballettmeisterin Erika *Hanka,* betitelt *„Festa romantica"*, mit einer sehr modernen, aber durchaus natürlich und originell durchgeführten Musik von Giuseppe *Piccioli.* Das rauschende Ballfest, das ein junger Mann für seine Braut veranstaltet, wird durch die spukhafte Erscheinung einer früheren Geliebten unterbrochen, aber, nach mannigfachen ansprechenden Bildern wieder zum glücklichen Ende geführt. Die Handlung ist klar verständlich, was für die Pantomime stets oberste Forderung bleibt, und choreographisch meisterhaft herausgearbeitet; prachtvolle Tableaux, wie die Anfangs- und Schluß-Polonaise hinterlassen bleibenden Eindruck. — Um dieses Werk gruppierten sich zwei andere als Erstaufführungen für Wien. Auch für die „Karpathenhochzeit" hat Erika Hanka schöne Gruppenbilder gestellt, die nur von der Musik wenig gestützt erscheinen; Paul *Constantinesco* liebt eine gewisse Ostinato-Periodik und fast gesucht klingende Dissonanzen selbst innerhalb volkstümlich anklingender Thematik, wirkt daher immer interessant, wenngleich auch etwas ermüdend. — Das dritte Stück, ein *„Capriccio silvestre"*, hat den bekannten Choreographen Aurel *von Milloß* zum Autor und ist von Frau Hanka für das Wiener Staatsopernballett bearbeitet worden. Eine bukolische Handlung gibt Gelegenheit zu reicher Entfaltung buntfarbigen Spiels. Auch dieses Ballett wurde prachtvoll getanzt und gemimt, wohl auch deshalb, weil hier die Musik eben ausreichende Möglichkeiten dazu gibt. Sie rührt von Alfredo *Casella* her und ist dieselbe, die der berühmte Komponist den Wiener Philharmonikern zu ihrer Jahrhundertfeier als „Paganiniana" gewidmet hatte.

Für den allmählich heranrückenden 80. Geburtstag von Richard *Strauß* rüstet die Wiener Staatsoper ihre Gaben in Form von szenisch und musikalisch hochwertigen Neuinszenierungen der besten seiner Werke. Eine solche ist sicherlich die der *„Frau ohne Schatten"*, und zugleich ein besonderes Verdienst aller daran beteiligten künstlerischen Kräfte, vor allem aber des musikalischen Regenten Dr. Karl *Böhm.* Genau wie bei seiner musikalischen Auffrischung von „Cosi fan tutte" im Redoutensaal, die in unauslöschlicher Erinnerung bleibt, ist er es, der Vortrag und Ablauf der Musik bestimmt, das wunderbar auf sich selbst abgestimmte Ensemble lenkt und befeuert und gleichsam jeder einzelnen Phrase, ob sie nun gesungen oder vom Orchester allein gebracht wird, den belebenden Atem seiner umfassenden und durchdringenden Kenntnis der Partitur und seiner Begeisterung für das Werk verleiht. Im Spiel wie im Gesang obenan steht Elisabeth Höngen in der die höchste Kraft fordernden und hier wirklich findenden Rolle der Amme, daneben das prächtige Färberpaar in Josef Herrmann und Else Schulz, dann die blühenden Stimmen des kaiserlichen Paares mit Torsten Ralf und Hilde Konetzni, und all die anderen, jeder vollkommen auf seinem Platz. Neue Bilder erhöhten die Pracht der Darbietung, in die die Inszenierung durch Georg *Hartmann* glaubhaftes, wenngleich märchenhaftes Leben brachte.

Victor Junk.

Konzerte.

BAD KREUZNACH. Der in Bad Kreuznach wirkende *Karl Kappesser* hat nach Texten älterer und neuerer Dichter, wie Rückert, Klopstock, Eckart, Lersch eine vierteilige Dichtung zusammengestellt, die von der düster aber nicht hoffnungslos klagenden Stimmung eines *Heldenrequiem,* über die realistisch eindringliche Dramatik des Aufbäumens gegen die *Deutsche Schmach* zum siegreichen *Ruf ins Reich* und endlich zu einem glaubensvollen *Bekenntnis* eine großartig aufsteigende Linie zeigt. Er verwendet neben einem gemischten Chor ein Baritonsolo, dem der Ausdruck subjektiver Empfindung und Betrachtung anheimfällt. Das Orchester gibt die dramatisch stimmungsmäßige Untermalung und wird zum Teil sinfonisch gehandhabt. Ihm bleibt vor allem auch die Betonung des rhythmischen Elements, das ein wesentliches Merkmal des Stils des Komponisten ausmacht, vorbehalten. Wirksam erscheint die Instrumentation, erfahren und reif der Chorsatz.

Die Kreuznacher städtische Konzertgesellschaft, das Saar-Pfalz-Sinfonieorchester und der Bariton Ewald Böhmer hatten unter des Komponisten gewandter Direktion bei der Uraufführung einen ausgesprochenen Erfolg zu verzeichnen.

Hans Oscar Hiege.

BEUTHEN. Die Deutsche Eichendorff-Woche soll vom Geist der Romantik, in dem der schlesische Dichter wurzelt, zu unserer so ganz anders gearteten Zeit eine lebendige Verbindung der Kunst schaffen. Eine der leuchtendsten und merkwürdigsten Erscheinungen der Romantik, E. T. A. Hoffmann, gehört schon darum in den Kreis der Eichendorff-Woche, weil seine Kunst romantisch und auch heute noch voll sprühender Lebendigkeit ist. So galt ihm denn mit Recht einer der großen Uraufführungsabende dieser Eichendorff-Woche in Oberschlesien. Aber nicht der Dichter, sondern der Musiker Hoffmann trat uns entgegen. Ganz vergessen war seine Oper „Aurora und Cephalus", die er 1811 in seiner Bamberger Zeit komponierte. Die verlorengegangene Partitur wurde kürzlich durch einen glücklichen Zufall wiedergefunden. Um die Oper, die nun den Namen *„Aurora"* erhielt, zu einem neuen Leben zu erwecken, mußten das Buch, das Franz von Holbein verfaßt hatte, und die Musik einer Auffrischung unterzogen werden. Die Textbearbeiter hatten es schwerer, sich mit „Aurora", der Göttin der unglücklich Liebenden, und einer verwickelten Familiengeschichte auseinanderzusetzen. F. C. Lange und P. Beyer rückten das Geschehen uns schon dadurch näher, daß sie die Handlung aus der Antike in das Rimini von 1300 verlegten. Lukas Böttcher, der musikalische Bearbeiter, brauchte Hoffmanns Musik bloß zu straffen. Die notwendig geworden verbindenden Teile hielt er geschickt so, daß sie stilgetreu wirken. Hoffmanns Musik schwebt sehr reizvoll in einer harmonischen Mitte zwischen Mozart und Weber. Sowohl in ihren Arien als in ihren Finali findet man durchaus den Geist der deutschen Musik-Romantik.

Das Oberschlesische Landestheater Beuthen brachte unter Heinz *Hubers* ebenso stilgerechter wie phantasievoller Regie eine ausgezeichnete Aufführung. Dr. Franz *Wödl* gab der Musik ihre feste Linie und ihren zarten Duft. Grettje Burbachs Aurora hatte auch im Stimmklang das Überirdische, wirkungsvoll kontrastierte dazu die erdhafte Leidenschaft von Lulu Michels. Arturo Scalorbi sang die Tenorpartie gefühlvoll.

Oskar Maurus Fontana.

FRANKFURT AM MAIN. Trotz terroristischer Störungen ist der Kunstwille der Mainstadt ungebrochen, in der Fülle und Auswahl der Kunsterlebnisse ungemindert. Da üben zunächst die beiden Abonnementreihen des *Rhein-Mainischen Landesorchesters* im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" unter GMD Hermann *Abendroth* eine im zunehmenden Besuch erwiesene unschätzbare kunsterzieherische Wirkung aus. Mit Werken von Weber, Verdi, Orchesterliedern und Beethovens Achte Sinfonie blieb man auch im zweiten Sonntagskonzert den volkstümlichen Absichten treu. Präzis aufeinander eingespielt, fügte sich das einheimische Pianistenduo Astrid und H. Otto Schmid der Vortragsfolge ein. Die unter Abendroths zielbewußter Aufbauarbeit erreichte Spielkultur des Orchesters ließ u. a. *Weismanns* noble, eingängige B-dur-Sinfonie zu einer dankenswerten Begegnung werden. Als Neuheit brachte eine weitere Veranstaltung die einsätzige Suite op. 19 des Berliners *Georg Fuhr,* ein musizierfrohes, ansprechendes Werk, das eine formsichere Hand erkennen läßt. Nachhaltiger Eindruck ging von L. *Hoelschers* Wiedergabe des klangseligen Dvorakkonzertes aus. Der starke Zuspruch, den die beiden Abonnementreihen unter H. Abendroth fanden, legte die Einrichtung einer *dritten* Konzertserie mit dem gleichen Orchester nahe, das von dem über den Rhein-Main-Gau hinaus bekannten GMD Willy *Naue* geleitet wird. Auch hier vermittelten die beiden ersten Programme im beabsichtigten Sinne zwischen Altem und Neuem mit Namen wie Atterberg, Dohnanyi, Holtzwart (Frankfurt) und Schubert, Weber, Grieg u. a.

Die *Frankfurter Museumsgesellschaft* bleibt in Freitags- und Sonntagskonzerten der Pflege anspruchsvoller Aufgaben treu. So interpretierte GMD Frz. *Konwitschny* in der zweiten Veranstaltung die „Zweite" von Brahms, der sich das B-dur-Klavierkonzert unter den Händen von Walter *Gieseking* anschloß. Eine bezwingende Feierstunde wurde die Aufführung von Verdis Requiem mit dem makellosen Soloqartett aus A. Kupper, L. Fischer, W. Ludwig und R. Watzke. Im Sonntagskonzert genoß man die reich gestufte Anschlagskunst der Branca *Musulin* in Chopins weitschweifigem e-moll-Klavierkonzert und Schuberts C-dur-Sinfonie.

Wie alljährlich vermitteln erlesene Kammermusikabende im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Museumsgesellschaft bleibende Werte dieser intimen Gattung, um deren Wiedergabe das *Stroß-* und das *Wendling-Quartett* entscheidend beteiligt sind. Durch vitale Spielfreude und klangliche Verfeinerung zeichnete sich die *Prager Bläservereinigung* aus. — Unter der Devise „Frankfurter Künstler musizieren" hat Else *Lampmann* einheimische Instrumentalisten und Sänger in laufenden Vortragsfolgen von Bach bis zur Gegenwart vereinigt. — Eine Hochflut von Solistenabenden leitete bereits die Wintersaison, die recht ungleichwertige Begabungen brachte, ein. Starke Beachtung verdienten an hiesigen Pianisten O. *Graef* als Interpret romantischer Musik und Aug. *Leopolder* als Gestalter und Virtuose großen Stils. Die Altistin Luise *Richartz* bestätigte in

einem Liederabend ihren begründeten Ruf. Zum festen Bestand alljährlicher Konzerte sind die „Klaviermeisterabende" geworden, die führenden Namen der Pianistik Heimatrecht gewähren. Als Naturbegabung nahezu unbegrenzten technischen Könnens erwies sich wieder Hans *Leygraf.* Auch Taschners elementare virtuose Kunst besitzt in Frankfurt eine ergebene Zuhörerschaft.

Die engen kulturellen Wechselbeziehungen der Mainstadt zu Spanien (vor allem auf dem Operngebiet) wurden durch eine nunmehr eröffnete *„Spanische Woche"* vertieft. Den Auftakt dieser dem Bühnenschaffen und der Musik Spaniens gewidmeten Veranstaltungen bildete ein Festakt im Kaisersaal des Römers mit Ausführungen des Lope de Vega-Übersetzers Hans Schlegel im Mittelpunkt, umrahmt von älterer und neuerer Kammermusik des Landes in der Wiedergabe des bewährten einheimischen Lenzewski-Quartetts. Eine Ausstellung von Bildern und Dokumenten des spanischen Theaters vervollständigt den Einblick. Die vorgesehene Uraufführung von J. M. Usandizagas Oper „Las Golondrinas" mußte wegen eines Unfalls des Hauptdarstellers Celestino Sarobe verschoben werden.

Gottfried Schweizer.

KASSEL. Es spricht für die innere Kraft der deutschen Hausmusik, daß das erste Konzert in Kassel nach dem Terrorangriff eine Feierstunde zur Eröffnung des Tages der deutschen Hausmusik war. Die Initiative ging von den Kasseler Musikerziehern und der Reichsmusikkammer aus. Die Beauftragte für den Tag der deutschen Hausmusik, Katharina Liegnitz, beantwortete die Frage nach dem Sinn der Hausmusik dahin, daß diese kein Luxus, keine bloße Zutat zum behaglichen Leben, vielmehr eine der tragenden Kräfte unseres kulturellen Lebens sei. Das von Bruno Stürmer als Pianisten geleitete Trio spielte zwei Beethoven-Trios, der Pianist Rothlauf Beethovens E-dur-Sonate. Landesleiter Leist forderte die Kasseler Bevölkerung auf, das Musikleben aus der Familie heraus neu zu beleben und dieser Feierstunde viele Hausmusikabende mit möglichst viel Gästen folgen zu lassen. Er wies auf die erfreuliche Selbsthilfe des städtischen Konservatoriums hin, das den Lehrbetrieb in den Wohnungen der Musikerzieher längst wieder aufgenommen habe und nannte als Konzertgeber des zweiten Konzertes Kräfte des Konservatoriums, die in einer der wenigen noch erhaltenen Kirchen eine Stunde ernster Musik veranstalteten. *G. M. Vonau.*

KAUEN. Der *deutsch-litauische Kulturring,* dessen erstes Symphoniekonzert der Leitung des deutschen Dirigenten Classens-Bonn unterstand, ließ entsprechend der Zielsetzung des Kulturringes im zweiten Konzert den Litauern das Wort. Unter dem ersten Dirigenten des Landessenders Kauen, *Balys Dvarionas,* erklang zunächst Bachs Toccata C-dur, der Beethovens Es-dur-Klavierkonzert folgte. (Solopart Natalie Ziegler.) Ein besonderes Gepräge erhielt das Konzert durch die Uraufführung der Dritten Symphonie D-dur des litauischen Komponisten *Vladas Jacubenas,* der mehrere Jahre an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin studiert hat und von dem einige Orchesterwerke in Berlin uraufgeführt wurden. Er greift in der Thematik seines neuesten Werkes auf alte, litauische Volksmelodien zurück. Die dreisätzige Symphonie ist wohlklingend instrumentiert und ihr romantischer Grundton ist unverkennbar, insbesondere im zweiten Satz, den der Komponist mit „Legende" überschrieben hat.

MÜNCHEN. Trotz mancherlei kriegsbedingten Behinderungen hat sich das Musikleben seit dem Frühherbst in den gewohnten vielfältigen Formen wieder entaltet. Dies gilt allerdings nur für das Konzertleben, in dem lediglich der Ausfall von manchen Chorkonzerten eine Einbuße bedeutet — es gilt aber leider nicht, *nicht mehr* für die Oper, denn das schöne, vor allem durch die Erinnerung an die Uraufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" geweihte Haus der Staatsoper ist im Oktober ein Opfer des Luftkriegs geworden. Die Wiederaufrichtung eines regulären Opernbetriebs an anderem Ort war seitdem nicht möglich, doch haben die Leiter und Künstler des Instituts durch die Einrichtung von programmatisch meist bunt gestalteten *Opernkonzerten,* die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuen, wenigstens einen behelfsweisen Ersatz für das Verlorene geschaffen. Gewisse Möglichkeiten, im Rahmen dieser Konzerte manches selten Gehörte oder bühnenfremd Gewordene aus der Opernliteratur (z. B. Gluck) aufzuführen und so aus der Not eine Tugend zu gewinnen, stehen noch vor der Verwirklichung.

In vollem Umfang haben aber die *Philharmoniker* (nach dem Ausklang der Jubiläumswochen aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Orchesters) ihre Tätigkeit aufgenommen. Hier hat Oswald *Kabasta* zuletzt eine beglückend lebensvolle Wiedergabe der Beethovenschen Siebten und eine höchst anziehende Aufführung des Straußschen „Don Quixote" (mit dem ausgezeichneten Cellisten Arthur Troester als Solisten) geboten. Als Gast beschenkte uns Hans *Weisbach* mit einer großartigen Interpretation der Fünften von Bruckner. Musikdirektor Adolf *Mennerich,* der ständige Leiter der beliebten Volkssinfoniekonzerte, erfreute u. a. mit einer ausnehmend eindrucksvollen Darstellung der vierten Sinfonie von Schumann.

Wie die Philharmoniker, so konnte auch der *Münchner Bachverein* in diesen Wochen ein Jubiläum feiern und zwar das seines 25jährigen Bestehens. Christian *Döbereiner,* der bekannte Gambist, hat in all diesen Jahren als unermüdlicher geistiger Führer dieses Vereins in schöner Zusammenarbeit mit vielen bekannten Künstlern der Stadt außerordentlich viel für die Pflege und Kenntnis aller alten und vor allem aller Bachschen Musik getan — ein Verdienst, das garnicht hoch genug eingeschätzt werden kann, da ja die süddeutsche Musikstadt, etwa im Vergleich zu Leipzig oder Berlin, lange Zeit ziemlich bachfremd war. Die vielleicht interessanteste Gabe, die nun in den Jubiläumskonzerten des Bachvereins geboten wurde, war eine Aufführung des „Musikalischen Opfers" (in der einprägsamen, werkkundigen Einrichtung Chr. Döbereiners).

Sehr groß war in den vergangenen Monaten die Zahl der *Kammermusikabende,* vor allem die Gastspiele vortrefflicher Streichquartettvereinigungen, von denen einige, wie das Strub-, Stroß- und Mozarteum-Quartett auch mit zyklischen Vortragsfolgen begonnen haben. Lebhafte Teilnahme erweckte die vom *Stroß-Quartett* gebotene Uraufführung des Streichquartetts op. 80 von Richard *Trunk.* Der hochgeschätzte, liebenswürdige Liederkomponist hat dieses Werk aus den tiefsten, reichsten Quellen seiner schöpferischen Kraft gespeist. Nicht minder fesselnd war die Erstaufführung des gedankenreichen, eigentönigen Streichquintetts op. 10 von Philipp *Jarnach* durch das Kölner Kunkel-Quartett. Einen starken, verdienten Erfolg errang sich auch das noch nicht

lange bestehende *Bernhard Walter-Quartett* mit der ausgezeichneten Wiedergabe von Regers op. 54/1 und Dohnányis op. 33. Wertvolles boten daneben auch das Münchner Klaviertrio (u. a. mit Max Bruchs vergessenem op. 5), das *Ruoff-Trio* (mit Paul Juons neugestaltetem „Gösta-Berling"-Trio), eine von dem ausgezeichneten Flötisten Kurt *Redel* geführte Kammermusikgruppe mit allerlei selten gespielten klassischen Werken mit Flöte und eine weitere Gruppe bekannter Münchner Musiker, unter denen die junge sehr begabte Pianistin Elisabeth Schwarz auffiel, mit Kammermusikwerken des jungen Richard Strauß (op. 6, 13 und 18).

Auffallend groß war auch die Zahl bedeutender *Geiger*, die sich in letzter Zeit hier hören ließen. Noch vor Jahresfrist war ein ausgesprochener Mangel an guten Geigenabenden festzustellen, und nun, welch ein Wandel! In rascher Folge begegneten uns Gerhard *Taschner*, Wolfgang *Schneiderhan*, *Müller-Crailsheim*, Fritz *Sonnleitner*, Franz *Hochstätter*, dem jungen Münchner Hans *Kastl* und — zuletzt — wieder einmal Herma *Studeny*, die in diesen Tagen ihr 40jähriges Künstlerjubiläum mit der einprägsamen Wiedergabe der Violinkonzerte von Beethoven und Brahms feiern konnte und von ihrem großen Münchener Freundeskreis herzlich mit Beifall und Blumen geehrt wurde. Eine Sonderstellung unter den Geigerabenden nahm das Konzert des Leipzigers Kurt *Stiehler* ein: er spielte dankenswerterweise einmal nicht das Übliche, sondern drei Solosonaten von Max Reger. Freilich kann sich das nur ein Geiger von seinem Rang leisten.

Manches Schöne erlebte man auch in den vielen *Klavierabenden* — die stärksten Eindrücke dankten wir Branca *Musulin*, Hermann *Bischler* (der seinen Abend ausschließlich Brahms widmete) und Friedrich *Wührer*, der sein überragendes Künstlertum u. a. für Hans Pfitzners neue Klavierstücke op. 51 einsetzte. Die bei vielen Künstlern jetzt erfreulicherweise stärker hervortretende Neigung, neben dem Bekanntesten auch seltener Gesungenes und vor allem auch Zeitgenössisches zu bringen, war wie beiden Instrumentalisten auch bei verschiedenen *Sängern* und *Sängerinnen* zu beobachten: so brachte Hanna *Peuckert*, eine sehr begabte Sopranistin, Rudi Stephans „Hohelied"-Gesänge, so die Augsburgerin Paula *Rock* „Trauer und Trost" von Cornelius, Ruth *Michaelis* einiges Vergessene von Grieg, Karl *Schmitt-Walter* Trunks op. 71, H. H. Nissen Uraufführung von Liedern des mit Recht in wachsendem Maße beachteten, temperamentstarken Österreichers Anton Kinz und Felicie *Hüni-Mihacsek* im Rahmen eines Schubertabends einige sehr selten gehörte Stücke des Meisters.

Zum Schluß sei noch besonders der Erstaufführung eines eindrucksvoll, mit Talent und Können gestalteten, thematisch prägnanten Orchesterwerks von Max *Seeboth* (Toccata-Adagio-Fuge) durch das NS-Sinfonieorchester unter GMD Franz *Adam* gedacht, sowie eines Kompositionsabends, der dem musikantisch beherzt schreibenden Komponisten Carl *v. Pidoll* gewidmet war. *Anton Würz.*

WIEN. Die Hundertjahrfeier des *Wiener Männergesangvereins* gestaltete sich zu einer imposanten künstlerischen und nationalen Kundgebung zu Ehren der jubilierenden Körperschaft, mit deren hundertjähriger Tätigkeit die Namen der größten deutschen Tonmeister verknüpft und ein weithin leuchtendes Beispiel für das mutige Bekenntnis zum deutschen Einheitsgedanken gegeben war. Ist die frühe Pflege der Kunst Schuberts, das Eintreten für Bruckner, Hegar, Josef Reiter und viele andere bis zu Johann Strauß, dessen „Blaue Donau" bekanntlich dem Verein gewidmet und von ihm zur Uraufführung gebracht worden war, ein beredtes Zeugnis für die Erfüllung der künstlerischen Sendung des Wiener Männergesangvereins, so war immer, seit den gärenden 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts und ganz besonders in den Jahren vor der Eingliederung der Ostmark ins großdeutsche Reich, das Bewußtsein der Volksverbundenheit mit dem Altreich mit ein treibendes Moment für die emsige kämpferische Tätigkeit des Wiener Männergesangvereins im Dienste der Idee des großdeutschen gemeinsamen Vaterlandes und zugleich gegen Absolutismus und Reaktion. Große Ehrungen waren daher dem Verein zur Jahrhundertfeier zuteil geworden: er erhielt durch Reichsminister Dr. Goebbels die goldene Zelter-Medaille, seine ruhmreiche Vergangenheit wurde in einer bedeutenden Rede des Reichsleiters, Baldur von Schirach, gewürdigt, der dem Verein das Recht verlieh, künftighin das Wappen der Stadt Wien, gekrönt durch das Hoheitszeichen des Reiches, zu führen; unter den namhaften Gratulanten befanden sich der Präsident des Deutschen Sängerbundes und der Vereinsführer des mit dem Wiener seit langer Zeit innigst befreundeten Kölner Männergesangvereins — den höchsten Gipfel aber erreichte die Ehrung durch ein Telegramm des Führers, der den Verein durch Übermittlung seiner persönlichen Glückwünsche auszeichnete.

In zwei Festkonzerten trat der jubilierende Verein selbst höchst ehrenvoll mit Beiträgen zur Feier hervor. Neben altbewährten Meisterleistungen in Kompositionen von Schubert, dem eigentlichen Hausgott des Vereins, dann von Cornelius, Bruckner, Josef Reiter, Othegraven, Karl Prohaska, Joseph Marx und Richard Strauß, denen zum Ausklang das Altniederländische Dankgebet in der überwältigenden Fassung von Eduard Kremser folgte, kam eine ansehnliche Gruppe von Neuschöpfungen zu Gehör, die aus Anlaß der Hundertjahrfeier geschrieben und dem Verein zugeeignet worden waren. Ein Hymnus des Lebens, betitelt „Der lichte Tag" von Josef *Lechthaler* in Form einer aus neun Teilen auf Gedichte verschiedener Autoren von Lenau bis Weinheber bestehenden Kantate für Chor, Soli und Orchester, ist mit der bewährten Satzkunst des Komponisten durchgeführt, in ernster Stimmung auf einem herben Grundton gehalten, bei aller aufbegehrenden Kraft, die vielfach im einstimmigen Chorsatz doppelt wirksam wird, doch auch von lyrischen Stellen durchwoben, indem solistische Zwischensätze in die mächtige Polyphonie des Ganzen eindrucksvolle Abwechslung bringen — gewiß kein leichtes Werk, in dessen Bezwingung sich der Verein unter der Stabführung seines Chormeisters — jetzt Ehrenchormeister — Ferdinand *Großmann* höchste Anerkennung ersang. — Eine zweite, nicht minder schwierige Komposition stellt die große Festkantate „Der holde Morgen" von Erich *Marckhl* nach schönen Worten Richard Billingers dar, in denen die Seele aus Düsternis allmählich in den lichten Tag der Reife schreitet. Die Vertonung zeigt alle Vorzüge der technisch exakten Arbeit des bekannten Komponisten, wie sie in allen früheren Werken schon hervortrat,

indem er auf billige Wirkungen klang-schöner Phrasen verzichtet und aus seiner geistig vertieften, etwas grüblerisch veranlagten Musikalität die tönende Fassung für den Bilderreichtum der Dichtung herausholt. — Eine schwungvolle *Festfanfare* für Bläser hat Karl H. Pilß zum Schöpfer; ungemein geschickt und dabei voll von sonnigen Klangkombinationen ist hier der Wahlspruch des Männergesangvereins zur Basis einer feinen thematischen Arbeit genommen worden, die mit einem frei erfundenen Gegenthema kontrapunktierend jubelnde Klangmassen wirkungsvoll aufbaut. — Ein Chorwerk, betitelt *„Alt-Ottakring“*, auf heimatlich stimmungsvolle Worte Josef Weinhebers, von Otto *Siegl* zur Jubelfeier beigesteuert, bringt unter Anklängen an wienerische Volksmelodien schöne, leicht faßliche und sangbare, dennoch ganz originelle Musik. — Robert *Ernsts* Chorwerk *„Begegnung“* führt eine breit angelegte Melodie des Solotenors (von Anton Dermota in die strahlende Höhe seines prächtigen Organs emporgetragen über dem harmonisch reich gegliederten und farbigen Fundament eines Brummchors durch. — In Franz *Burkharts* Fantasie über den Choral „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ tritt zu dem von der Orgel getragenen Männerstimmen ein Knabenchor in wirkungsvoller Vielstimmigkeit. — Eine der stärksten Begabungen scheint der blutjunge Breslauer Tondichter Hans *Gresser* zu sein. Seine Vertonung mehrerer der „Galgenlieder“ von Christian Morgenstern, auf den ersten Blick gewagt erscheinend, erweist sich als eine Probe starken Talents und origineller Formgebung. Auf packenden rhythmischen und melodischen Einfällen und mit großer individueller Freiheit in der Behandlung der Harmonik werden hier in sich vollendet abgerundete Sätze gebildet, die durch die ausgelassene Lustigkeit und ihren glänzend instrumentierten Witz zugleich überraschen und fesseln; die geistreiche Ironie der Textworte der skurrilen Dichtung findet in den Vertonungen Gressers gleichsam ein musikalisches farbenfrohes und humorvolles, und doch nie die musikalischen Gesetzmäßigkeiten überschreitendes oder verletzendes Abbild von stärkster Wirkung. An diesem erfreulichen Eindruck des Ganzen hatten die Ausführenden, Staatsopernsänger Alfred Poell, der Sprecher Erich *Jordan*, dann der vor neue und geschickt bezwungene Aufgaben gestellte Männerchor und endlich in ganz besonderem Maße der Instrumentalkörper der Wiener Philharmoniker mit entscheidenden Anteil. Glanzvoll bewährten sich in diesen festlichen Aufführungen auch alle übrigen Mitwirkenden, die Staatsopernsängerinnen Irmgard Seefried und Melanie Frutschnigg, Opernsänger Paul Schöffler, Anton Widner an der Orgel, das Hornquartett der Philharmoniker und der Trompeterchor der Stadt Wien unter seinem verdienstvollen Leiter Hans Heinz Scholtys, sowie die prächtigen Sängerknaben. Nicht übersehen sei auch das vom Burgschauspieler Ewald Balser tief eindrucksvoll gesprochene dichterische Loblied Franz Karl Ginzkeys auf die Wiener Meistersängerschaft.

Besonders reich setzten in der neuen Spielzeit erfreulicherweise die Konzerte unserer Philharmoniker ein. *Furtwängler* leitete die beiden ersten, davon eines, in idealer Interpretation ganz Brahms gewidmet, mit Wolfgang *Schneiderhan* und Richard *Krotschak* als den Solisten im Doppelkonzert, den Haydn-Variationen und der Vierten Sinfonie: das zweite stellte an die in gewaltigen und überwältigenden Dimensionen aufgebaute Sechste Sinfonie Bruckners (in der Urfassung) die Schlußszene aus der „Götterdämmerung“ mit Anny Konetzni als Brünnhilde. Karl *Böhm* setzte in dem von ihm geleiteten Philharmonischen Konzert die helle und durchsichtige Fünfte Sinfonie Schuberts voran, und der Zauber der Landschaft, der hier mitklingt, breitete sich auch über Strauß' „Don Juan“ und die Erste von Brahms, des Wahl-Wieners, aus. Mit Mozarts g-moll-Sinfonie als einer Art Vorspiel brachte dann wieder Furtwängler im nächsten Konzert Werke von Richard Strauß: als deren Gipfelpunkt den Till Eulenspiegel in äußerster und feinster Differenzierung des Klanglichen und Instrumentalen.

Von den Solistenkonzerten seien diesmal bloß zwei erwähnt: Walter *Niemann*, der verträumte Poet am Flügel, der Freund genrehafter oder impressionistischer Tonbilder, die doch alle aus den Märchenländern der Romantik herkommen; sehr gefielen seine neuesten Schöpfungen, und bezwingend bleibt immer seine eigene Spielpraxis mit einer besonderen Technik der Obertöne, die seinem Klavierton etwas Ätherisches, fast Unwirkliches verleiht. — Eine Geigerin von ungewöhnlichem Können lernten wir in dem von Hans Weisbach geleiteten Konzert der Wiener Sinfoniker kennen: die japanische Künstlerin Nejiko *Suwa* aus Tokio. Sie spielte Mozarts A-dur-Konzert. *Victor Junk.*

Zeitspiegel

Ein Arbeitsjahrzehnt der Reichsmusikkammer in Stichworten.

Kürzlich wurden es zehn Jahre, seit die *Reichskulturkammer* durch eine Anordnung des Führers ins Leben gerufen wurde. Reichsminister Dr. *Goebbels* steht seit diesem Zeitpunkt als der Präsident an der Spitze der größten Kulturorganisation.

Den Lesern unserer Zeitschrift ist namentlich die Tätigkeit der *Reichsmusikkammer* vertraut. Der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter *Raabe*, stellt uns in Stichworten den folgenden Rückblick auf die ersten zehn Arbeitsjahre zur Verfügung:

1. November 1933:

Durch die Erste Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz wird das im Mai 1933 gegründete Reichskartell der deutschen Musikerschaft zur Körperschaft des öffentlichen Rechts mit der Bezeichnung „Reichsmusikkammer“ erhoben.

Februar 1934:

Erste Arbeitstagung der Kammer in Berlin mit Ansprachen und Reden von Richard Strauß, Peter Raabe, Heinz Ihlert, Gustav Havemann u. a. Erster organisatorischer Aufbau: Kammerzentrale als reines Führungsorgan, ihr unterstellt sieben selbständige Fachverbände, deren größter, die Reichsmusikerschaft, sämtliche Berufsmusiker außer den in einem besonderen „Berufsstand“ zusammengeschlossenen Komponisten umfaßte. 1937 Vereinheitlichung der Organisation durch Umwandlung der Fachverbände in Fachschaften ohne eigene Rechtspersönlichkeit, mit Ausnahme der Laienverbände der Chor- und Volksmusik.

In den ersten Jahren stehen durchgreifende Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen aller Art im Vordergrund. In verhältnismäßig kurzer Zeit gelingt es, den vor 1933 in seiner Existenz aufs schwerste bedrohten deutschen Musikerstand wieder in gesicherte Lebensverhältnisse zu bringen. Prüfungen, Arbeitstagungen, Schulungs-

lager, Stipendien, Instrumentengaben und andere Förderungseinrichtungen, nicht zuletzt auch die Ausmerzung ungeeigneter und unzuverlässiger Elemente, bewirken zugleich eine allgemeine Steigerung der fachlichen Leistungen.

1934:

Künstlerwettbewerb „Vorwärts durch Leistung". Schaffung der „Stunde der Musik" (bis Frühjahr 1943 allein in Berlin 200 Veranstaltungen). Einführung der „Unterrichtsbedingungen für den Privatunterricht in der Musik".

1935:

Bach-Händel-Schütz-Fest mit rund 150 Einzelfeiern in 21 deutschen Städten. Erlaß der III. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben, die erstmals die Bedingungen für das Tätigwerden aller Musikausübenden zusammenfassend regelte (seit 1942 abgelöst durch die „Anordnung über die Ausübung einer nachschaffenden musikalischen Tätigkeit"). Gründung des Blindenkonzertamts.

1936:

Durchführung musikalischer Großveranstaltungen anläßlich der Olympischen Spiele in Berlin. Erlaß der Verkaufsordnung für den deutschen Musikalienhandel.

1937:

Deutsches Sängerbundesfest in Breslau in Anwesenheit des Führers, der hier das geschichtlich bedeutungsvoll gewordene Treuebekenntnis der aus aller Welt zusammengeströmten Sänger deutschen Stammes entgegennimmt. Einführung der Mindestanforderungen für Musikerzieher, nach denen alle nicht durch ein staatliches Examen oder sonst ausreichend legitimierten Privatmusiklehrer auf ihre berufliche Eignung hin geprüft werden. (Bis jetzt 3980 Prüfungen, davon bestanden 2257, nicht bestanden 1639, für ungültig erklärt 84).

1938:

Schaffung einer allgemeinen Tarifordnung und Altersversorgung für Kulturorchester.

1939:

Erlaß der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes.

Daneben Einführung von Tarifordnungen für Unterhaltungsmusiker, die dieser arbeitsrechtlich früher stark vernachlässigten Berufsgruppe erstmals den Anspruch auf einen freien Tag in der Woche sowie einen monatlichen Kündigungsschutz sicherten. Einrichtung von Versorgungsstiftungen und Erholungsheimen, Abschluß eines Allgemeinen Instrumentenversicherungsvertrages (1942). Gründung zahlreicher Musiklehranstalten, darunter als neuartige Gattungen mehrere Landesmusikschulen, die erste deutsche Militärmusikschule in Bückeburg und das erste Singschullehrerseminar in Augsburg. Planmäßige Einführung des Gruppenunterrichts (1939 allein im Altreich rund 53 500 Schüler). Alljährlich im November Durchführung des „Tages der deutschen Hausmusik" (1942 insgesamt 11 664 Veranstaltungen, darunter 5067 in Schulen und 930 in Lazaretten). Werkprüfungsausschuß der Fachschaft Komponisten (9500 Begutachtungen bis 1943). Kammerkonzerte der gleichen Fachschaft in Berlin (seit November 1935 bisher 523 Werke von 229 Komponisten). In über 20 größeren Städten „Konzerte junger Künstler" zur Förderung begabter Nachwuchssolisten (allein in Berlin jährlich etwa 20 mit durchschnittlich 50 bis 70 ausgewählten jungen Kräften). Angliederung des „Orchesternachweis" (gemeinnützige Vermittlungsstelle für Kapellmeister und Orchestermusiker, bis jetzt insgesamt 855 Vermittlungsabschlüsse). Ständiger Ausbau der nichtgewerbsmäßigen Zentralstellenvermittlung für Unterhaltungskapellen, deren Wirkungsfeld heute bereits einen großen Teil Europas umfaßt (1942 Vermittlung von 3291 in- und ausländischen Kapellen mit einem Gagenumsatz von 9 663 943.— RM).

Mitgliederstand vor dem Kriege (einschließlich Nebenberufler, nach der Statistik von 1939):

1. Berufsmusiker: Komponisten 3500, Solisten, Konzertbegleiter und hauptberufliche Kirchenmusiker 6500, Kapellmeister und Orchestermusiker 8300, Kapellenleiter und Unterhaltungsmusiker 126 000, Musikerzieher und Chorleiter 26 500.

2. Laienmusik (Zahl der Vereine): Männerchöre 16 500, gemischte Chöre 2500, Kirchenchöre 5700, Volksmusikkapellen 7700.

3. Musikwirtschaft: Musikverleger 476 (ohne Selbstverleger) Musikalienhändler 372 (dazu 4385 Nebenbetriebe), Konzertveranstalter 665, Konzertvermittler und -besorger 130.

Seit Kriegsbeginn weitgehende Vereinfachung des Verwaltungsapparates und Konzentration aller Kräfte auf die Erfüllung kriegsbedingter Aufgaben. Im Vordergrund berufsständische Betreuung der im Wehrdienst stehenden Mitglieder. Sonderkonzerte mit Werken feldgrauer Komponisten (bis jetzt insgesamt 102 Veranstaltungen mit 883 Werken von 770 Komponisten). Sammlung „Das Lied der Front". Organisierung von Noten-, Musikinstrumenten- und Schallplattenspenden für die Wehrmacht im ganzen Reichsgebiet, die viele Tausende von Instrumenten und unzähliges Notenmaterial aller Art erbrachten. Aktion „Kapellmeister im Felde" (Vermittlung von Gastkonzerten in der Heimat). Errichtung eines Sonderreferates zur Betreuung kriegsversehrter Musiker.

Reichsausleselager für Musiker, Sänger und Schauspieler.

In *Degerndorf* bei München fand jetzt das erste Reichsausleselager für Musik und darstellende Kunst seinen Abschluß, das gemeinsam von der Führungsstelle Berufswettkampf und Begabtenförderung der Deutschen Arbeitsfront und der Hitler-Jugend getragen wurde. Von den 64 Teilnehmerinnen und Teilnehmern, die sich zum Teil bereits in der Kulturarbeit der Jugend bewährt hatten und aus den Vorauslesen ihrer Gaue als Beste hervorgegangen waren, konnten insgesamt 19 weibliche und 10 männliche Teilnehmer der Ausbildung im erstrebten Beruf zugeführt werden und die Begabtenförderung in Form einer Studienbeihilfe erhalten.

Die Tatsache, daß im fünften Kriegsjahr bei dem allgemeinen verstärkten Arbeitseinsatz noch ein Reichsausleselager für künstlerische Begabungen abgehalten wird, beweist, wie hoch im nationalsozialistischen Deutschland die Kunst geachtet und gefördert und wie großzügig bereits auf weite Sicht geplant wird.

Singender Heidegau.

Zum ersten Mal im Musikleben des Gaues *Ost-Hannover* wurde der Tag der deutschen Hausmusik in *Lüneburg* als eine ganze *Hausmusikwoche* durchgeführt, der eine Ausstellung „Musikbücher — Noten — Instrumente" angegliedert war. Eröffnet wurde die Hausmusikwoche mit einer Ansprache des Landesleiters Bialojan, dessen Tatkraft es zu danken ist, daß künftig in jedem Jahre eine derartige Veranstaltung stattfinden soll. Die Ausstellung „Musikbücher — Noten — Instrumente" in den Räumen des altehrwürdigen Rathauses wurde ebenfalls durch die Initiative des Landesleiters gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler Dr. Fock, Hamburg, aufgebaut. Eingefügt in das reichhaltige Programm, gaben Mitglieder der Fachschaften Musikerzieher und Volksmusik, Erzieher und Schülerinnen der Lüneburger Lehrerinnenbildungsanstalt, Mitglieder der NS-Frauenschaft /Deutsches Frauenwerk, Lehrer und Schüler der HJ-Gebietsschule ihr Bestes.

E. Köster.

Deutscher Musikerkalender.

Der im Auftrage der Reichsmusikkammer herausgegebene *Deutsche Musikerkalender* wird mit Rücksicht auf die gegenwärtige Papierlage im kommenden Jahre nicht in der üblichen Form erscheinen. Statt dessen ist für Anfang 1944 ein *Nachtrag* zu dem kürzlich herausgekommenen 65. Jahrgang vorgesehen, der die in der Zwischenzeit erfolgten Anschriftsänderungen berücksichtigen soll.

Die Vorarbeiten für den Nachtragsband haben bereits begonnen und es liegt im Interesse aller Dienststellen von Partei und Staat wie auch sämtlicher Künstler, Anschriftenänderungen und sonstige etwa erforderlichen Berichtigungen sobald wie möglich der Schriftleitung des Deutschen Musikerkalenders, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38, mitzuteilen.

Verschiedene Mitteilungen.

Nach Mitteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 3. November 1943 wird die *Aufführung französischer Musik* im Konzertsaal nunmehr ohne Ausnahme freigegeben. Voraussetzung hierfür ist, daß die Aufführungen auf besonders begründete Fälle beschränkt bleiben und einen begrenzten Rahmen (höchstens ein Viertel der vorgesehenen Programmfolge) nicht überschreiten.

In der Beethovenstadt *Bonn* wurde die *Bruckner-Gemeinde Bonn* der Deutschen Bruckner-Gesellschaft e. V., Wien gegründet. In einem aus diesem Anlaß veranstalteten Festkonzert wies an Stelle des verhinderten Gaupropagandaleiters Pg. R. Ohling (MdR) der Kölner Prof. Dr. Hermann *Unger* auf die überörtliche Bedeutung der künftigen Bruckner-Gemeinde in der Beethovenstadt hin und legte die geistigen Beziehungen Bruckners zu Beethoven klar. Den Ehrenvorstand bilden der Rektor der Universität Bonn, Prof. Dr. K. Chudoba sowie der vor kurzem mit der Bruckner-Ehrenmedaille ausgezeichnete Bonner MD i. R. Heinrich Sauer. Die Leitung hat der städtische MD Gustav Classens. *J. Sch.*

Nach Durchführung mehrjähriger, durch die Zeitverhältnisse erschwerter Vorarbeiten tritt die *Richard-Wagner-Forschungsstätte* (Bayreuth) in Kürze mit ihrer ersten Veröffentlichung hervor. Es handelt sich um Folge 1 der „Neuen Wagner-Forschungen", für deren Herausgabe der Leiter des Institutes und Archivar des Hauses Wahnfried, städtischer Archivdirektor Dr. Otto *Strobel*, verantwortlich zeichnet.

Seit fast drei Jahrzehnten hat die im *deutschen Volksliederarchiv in Freiburg/Br.* gebildete zentrale Sammelstelle aller Weisen, die jemals in den deutschen Sprachgebieten gesungen wurden, rund 230 000 Lieder der Vergessenheit entrissen. Über 144 000 Melodien und Texte wurden davon unmittelbar dem Volksmund abgelauscht, 50 000 allein wurden alten Schriften entnommen und 19 000 von Ludwig Erk gesammelt. Das Freiburger Volksliederarchiv ist aber nicht nur eine Sammelstätte des volksdeutschen Liederschatzes, sondern auch eine Forschungsstelle.

Intendant Richard Rückert hat das Ballett „Ali Baba und die Räuber" von dem Chemnitzer Ballettmeister Herbert *Freund*, Musik von Hubert *Rudolf* (Wien), zur Uraufführung im *Chemnitzer Opernhause* angenommen. Die Uraufführung, die im Rahmen eines abendfüllenden Tanzabends stattfinden wird, ist für Januar 1944 in Aussicht genommen.

Als ein neuer Mittelpunkt kulturellen Lebens in Krakau wurde die *Musikschule der Stadt Krakau* ihrer Bestimmung übergeben. Die Lehrpläne umfassen sämtliche Zweige der Musikpflege. Für besonders Befähigte ist zum Zwecke einer beruflichen Ausbildung ein Seminar geplant. Der Lehrkörper setzt sich aus in Krakau am Staatstheater oder der Philharmonie bereits tätigen oder nach hier berufenen Instrumentalsolisten zusammen. Bisher liegen 300 Anmeldungen für das erste Halbjahr vor.

Den von Gauleiter Henlein gestifteten Ditters von Dittersdorf-Musikpreis erhielt der schlesische Komponist Dr. Norbert *Hampel*.

Die Stadt *Neheim-Hüsten* errichtet eine *Jugendmusikschule*, in der Laien und zukünftige Berufsmusiker ihre Grundschulung erhalten können. Nach dem Lehrplan sollen rhythmische Erziehung und Singen die Grundlage der musikalischen Ausbildung bilden.

Auf Anregung des Bürgermeisters der Stadt *Ahrweiler* (Moselland) wurde jetzt ein städtischer Chor gebildet, der die Aufgabe hat, allen Schwierigkeiten zum Trotz im Kriege das deutsche Lied besonders für die Schaffenden und für unsere Soldaten zu pflegen. Organisation und Verwaltung liegen in den Händen der Stadt.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels hat dem Intendanten und GMD Dr. Otto *Wartisch* aus Anlaß seines 50. Geburtstages in Anerkennung seiner Verdienste um die nationalsozialistische Kulturpolitik einen hochdotierten Staatsauftrag zur Komposition einer Oper erteilt.

Aus dem Opernchor der Städtischen Bühnen *Dortmund* wurde ein A-cappella-Chor gegründet und ferner ein Solistenquartett zusammengestellt. Die Leitung der beiden Neugründungen liegt in den Händen von Kapellmeister Dr. *Wedig*. Aus den Solisten der Tanzgruppe wurde eine Kammertanzgruppe unter Leitung von Ballettmeister Andres Volpert gebildet.

In dem großen kulturellen Aufbauwerk der *Untersteiermark* ist nunmehr als letzte der Musikschulen die Kreismusikschule in *Rann* eröffnet worden.

Franz Fürstenberg, Organist und Musiklehrer in Schwelm, wurde vom Bürgermeister der Stadt *Suhl* in Thüringen beauftragt, das gesamte musikalische Leben der Stadt zu organisieren und die Errichtung und Förderung der „Neuen Orgelbewegung", die in Suhl vorbildlich für den Gau Thüringen werden soll.

In *Straßburg* wurde während der Tage der deutschen Hausmusik eine *Orgel-Arbeitsgemeinschaft der NSDAP* im Gau Baden-Elsaß gegründet. Sie verfolgt das Ziel, die Orgel nachdrücklicher als bisher auch in den Dienst der festlichen Parteiveranstaltungen und der Lebensfeiern des engeren Familienkreises zu stellen. In der Arbeitstagung zur Gründung dieser Orgel-Arbeitsgemeinschaft wies Oberbannführer Wolfgang Stumme darauf hin, daß in der Jugend sich von Jahr zu Jahr ein wachsendes Interesse an der Orgelmusik geltend mache.

Hans Stieber hat eine neue Oper *„Rübezahls Brautfahrt"* gedichtet und komponiert. Das Werk wird im Jahre 1944 am Leipziger Opernhaus zur Uraufführung kommen.

Der rumänischen Staatsoper, deren Gebäude seit dem großen Erdbeben vom November 1940 baufällig ist, wurden zur Herrichtung provisorischer Räumlichkeiten rund $16^1/_2$ Millionen Lei zur Verfügung gestellt.

Das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung beauftragte den Göttinger Musikhistoriker Professor Dr. Rudolf *Gerber*, der bereits eine Biographie des großen Musikers Christoph Willibild Gluck schrieb, mit der Vorbereitung einer *Gesamtausgabe der Gluckschen Werke*, die auf 35 Bände in sechs Abteilungen berechnet ist.

Gottfried von Einem hat ein dreisätziges Orchesterwerk mit dem Titel „Concerto" beendet, dessen Uraufführung durch Herbert von Karajan mit der Staatskapelle für Frühjahr 1944 vorgesehen ist.

In *Krakau* fand in Gegenwart des Generalgouverneurs, Reichsminister Dr. Frank, die Eröffnung einer *Chopin-Sammlung* in der Staatsbibliothek statt. Der Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, Prof. Dr. Schünemann, legte dabei Chopins enge Beziehungen zur deutschen Musik dar.

Eine Berliner Ortsgruppe der *Richard Wetz-Gesellschaft* ist ins Leben gerufen worden.

Bei der Verleihung des *Münchener Kulturpreises* erhielten Prof. Wilhelm Weigand den Literatur-, H. Kaspar *Schmid* den Musikpreis.

Die Gemeinschaft „Junges Schaffen" der Hitler-Jugend fand sich in *Weimar* zu einer Arbeitstagung zusammen.

Der *japanische Musikkulturverein* hat einen Ausschuß zur Verbreitung japanischer Musik im Ausland gegründet. Der Anfang seiner Tätigkeit besteht darin, daß er für die neuen Staaten Burma und die Philippinen ein Konzert zur Feier ihrer Selbständigkeit veranstalten wird.

Der Pianist *Udo Dammert* hat eine Konzertreise durch verschiedene *ungarische* Städte beendet. Er spielte mit großem Erfolg an fünf Klavierabenden und in einem Rundfunkkonzert Werke von Schubert, Schumann, Brahms, Reger und Hessenberg.

Franz Liszt gab sein letztes Konzert in *Luxemburg* im Juli 1886. Von dort reiste er nach Bayreuth, wo er wenige Tage später verstarb. An dem früheren Bürgerkasino, dem heutigen Hause „Moselland", in dem Franz Liszt zum letzten Male öffentlich als Klaviervirtuose auftrat, wurde jetzt durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, eine Gedenktafel enthüllt.

Die neue Oper von Werner *Egk* mit dem Titel „*Circe*" steht vor ihrer Vollendung. Das Textbuch geht auf eine Dichtung von Calderon zurück. Die Uraufführung soll zu Ende dieser Spielzeit an den Städt. Bühnen in Frankfurt a. M. stattfinden.

Professor *Walter Niemann* (Leipzig) spielte sein neues Kleines Klavierkonzert mit Streichorchester (op. 153) im Reichsrundfunk, sowie in zwei „KdF"-Konzerten des Kammerorchesters vom Deutschen Opernhaus in Berlin und Potsdam. Klavierabende aus eigenen Werken — vielfach als „KdF"-Veranstaltungen des Gaues Halle-Merseburg — gab er in der ersten Hälfte dieses Konzertwinters in Wien, Dresden, Leipzig, Jena, Zeitz, Eisleben.

Ludwig Hölscher beendete in diesen Tagen eine ausgedehnte Konzertreise durch die Länder Südosteuropas. In Sinfoniekonzerten der Hauptstäte Bukarest, Sofia und Belgrad sowie an Soloabenden mit Prof. Theopold wurde der deutsche Meistercellist lebhaft gefeiert und für weitere Konzerte verpflichtet.

Die Universität *Heidelberg* erteilte der bekannten Pianistin *Frieda Kwast-Hodapp* im Rahmen der Philosophischen Fakultät einen Lehrauftrag. Frieda Kwast-Hodapp liest in dem soeben begonnenen Semester ein Kolleg über Joh. Seb. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" mit Instrumentaldarbietungen.

Veranstaltungen.

Gustav *Classens*, der Bonner städtische MD dirigierte im Oktober 1943 in *Litauen* Bruckners dritte Symphonie als erste Bruckner-Aufführung in Litauen überhaupt mit großem Erfolg.

Für die Umquartierten aus dem Gau Westfalen-Süd konzertiert das *Bochumer Städtische Orchester* zur Zeit in *Pommern*. Unter Leitung von GMD *Nettstraeter* werden in 16 Städten 19 Konzerte in voller Besetzung gegeben.

Die Spielzeit der *römischen Oper* ist mit einer glanzvollen Aufführung von Verdis „*Aida*" in hervorragender Besetzung und Ausstattung eröffnet worden. Das Orchester musizierte unter Viktor de Sabatas Leitung in feinsten dynamischen Abstufungen. Die Solisten verdienen vollstes Lob. Die römische Oper wird in dieser Winterspielzeit keine Opernneuheiten bringen können. Sie verspricht aber mit den auf den Spielplan gesetzten 25 Repertoiropern ihr Bestes zu geben.

Ein Chor der Hitlerjugend gab in *Paris* auf der Rückreise von Madrid vor Vertretern der französischen Jugendorganisationen ein mit großem Beifall aufgenommenes Konzert alter und neuer deutscher Volkslieder.

In einem Konzert des Städtischen Orchesters in *Münster*/Westfalen kam unter Leitung von Wolfgang Rößler eine Suite für Cello und Kammerorchester, op. 12 von *Werner Göhre*, dem Direktor der Westf. Schule für Musik zur erfolgreichen Uraufführung; Solist war der Solocellist Philipp *Wasowicz*. — Im Laufe dieses Konzertwinters bringt GMD Heinz Dressel mit dem Städtischen Orchester Münster/Westfalen eine dreisätzige *Orchestermusik* von Werner Göhre zur Uraufführung.

Als feinfühligen Dirigenten deutscher Musik lernte man in *Rom Carlo Cecchi* bei einem Sinfoniekonzert im Teatro Adriano kennen. Schuberts Sinfonie in C-dur (Nr. 7) sowie Webers „Oberon"-Ouvertüre und „Aufforderung zum Tanz" fanden unter seiner Leitung eine vorzügliche Wiedergabe.

Unter den Uraufführungen der diesjährigen Eichendorff-Woche setzte der Liederzyklus „*Lubowitz*" (nach Jugenddichtungen des Romantikers) für Sologesang mit begleitendem Streichquartett die Linie einer erfreulichen Besinnung auf wahre, melodienfrische Volksnähe fort. Der Komponist, der in Hamburg tätige Kulturschriftleiter *Heinz Fuhrmann*, durfte am Todestage Eichendorffs in dessen *Neisser* Sterbehaus für diese Huldigung an seine und Eichendorffs Stammheimat den lebhaften Dank einer feinsinnigen Festgemeinde hinnehmen. *Kurt Mandel*.

Die Jahresfeier der *Heidelberger* Universität brachte die Uraufführung der „Toccata, Passacaglia und Fuge für Klavier und Orchester" von *Karl Hasse*.

Bei einem Konzert der Auslandsorganisation der NSDAP in *Paris* führte die erstmalige Aufführung der „Dramatischen Sinfonie" von Prof. Anton *Dewanger* zu einem großen Erfolg.

Erna Berger und *Helge Roswaenge* gaben in *Kopenhagen* ein Konzert, das sich eines großen Zuspruchs erfreute. Beide, wohlbekannte Gäste in Dänemark, erregten wie stets bei ihren Zuhörern begeisterte Anerkennung.

Generalintendant Hans *Meißner* inszenierte die erste Aufführung von Wagners „Rheingold" in der *Sofioter* Oper.

Das Ballet der *Wiener Staatsoper* gab während des November in Agram ein Gastspiel.

Die Bevölkerung von Madrid bereitete GMD Hans *v. Benda* und dem *Berliner Kammerorchester* einen außerordentlich herzlichen Abschied. In Gegenwart hoher Persönlichkeiten gab Hans v. Benda in dem Theater „Madrid", dem größten der Stadt, ein Konzert, das von der Madrider Zeitung „Arriba" organisiert worden war und den Abschluß einer spanisch-portugiesischen Gastspielreise bildete, auf der die deutschen Künstler in knapp fünf Wochen über dreißig Konzerte gaben.

Einen Beweis hochwertiger Gemeinschaftspflege auf dem Gebiete großer Oratorienkunst erbrachte die ostoberschlesische Erstaufführung von Paul *Höffers* „Reichem Tag" in *Königshütte* (Oberschl.). Die Städtische Chorvereinigung unter Paul *Rodewald*, mit dem Meisterschen Gesangverein Kattowitz, unter Prof. *Lubrich*, einst der führende deutsche gemischte Chor im früheren Polen, ließ aus bestem Können Höffers Werk erstehen.

Die Uraufführung des neuesten Bühnenwerkes von Carl *Orff* „*Catulli Carmina*" ging in *Leipzig* im Rahmen der Uraufführungswoche heraus. Die musikalische Leitung hatte GMD P. Schmitz, die A-cappella-Chöre dirigierte J. N. David; die szenische Gestaltung betreuten T. Gsovsky und H. Niedecken-Gebhard.

Oberspielleiter Dr. Fritz Schröder hat *Boieldieus* Spieloper der „*Calif von Bagdad*" für die heutige Bühne eingerichtet. Damit wird ein Werk wiedergewonnen, das zur schönsten und beliebtesten damaligen Opernmusik gehört. Stuttgart bringt es demnächst zusammen mit Webers „Abu Hassan".

Wilhelm *Furtwängler* konnte mit mehreren Konzerten, die er in *Stockholm* dirigierte, einen beispiellosen Erfolg buchen. Die Konzerte waren sämtlich ausverkauft. „Aftonbladet" weist darauf hin, daß alle Worte abgeschmackt wirken, wenn es gelte, Furtwängler zu rühmen. Er sei ein Fürst unter den Dirigenten.

Geburtstage und Jubiläen.

Auf hundert Jahre verdienstvoller Tätigkeit im Dienste des deutschen Chorliedes können in diesen Tagen die Gesangvereine „*Liederkranz*" in *Grünstadt* (Pfalz) und „*Concordia*" in *Kruft* (Eifel) zurückblicken.

Die mit der Königsberger „*Singakademie*" vereinigte „*Musikalische Akademie*" beschloß die Reihe der Veranstaltungen anläßlich ihres 100jährigen Bestehens mit einer großartigen Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis" unter der Leitung von Hugo Hartmann. Der Leiter des Propagandaamtes Ostpreußen teilte mit, daß Reichsminister Dr. Goebbels der Akademie die *Goldene Zelter-Plakette* verliehen hat. Wie Oberbürgermeister Dr. Will bekannt gab, hat die Stadtverwaltung eine Stiftung von 5000 Reichsmark zur Förderung der kulturpolitischen Arbeit der „Akademie" errichtet.

Dem Wiener Geiger und Komponisten *Franz Drdla* wurde aus Anlaß seines 75. Geburtstages vom Leiter des Kulturamtes ein herzliches Glückwunschschreiben übermittelt, das in ehrenden Worten das reiche Wirken des Künstlers hervorhebt und ihm für seine bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der Musikpflege dankt.

Professor *Anton Konrath* feierte seine 30jährige Dirigententätigkeit als Leiter der *Wiener Sonntagskonzerte* des Stadtorchesters. Konraths Verdienste um die Popularisierung der besten deutschen Musik, der Klas-

siker, mit Bruckner, Wolf und Brahms, sein Eintreten für neuere Schöpfungen der Zeitgenossen hat ihm längst eine treu anhängliche Gemeinde geschaffen und den Dank der Wiener Konzertbesucher gesichert. Sein Dirigentenjubiläum war darum auch der Anlaß zu öffentlichen und intimen Feierstunden, verbunden mit Ehrengaben und der persönlichen Beglückwünschung durch den Reichsleiter Baldur von Schirach.

Am 18. November wurde der Generalmusikdirektor der Gauhauptstadt *Kattowitz* und Intendant der Städt. Bühnen Kattowitz-Königshütte, *Dr. Otto Wartisch*, 50 Jahre alt. Er schuf seit 1940 für den heimgekehrten Gau Oberschlesien als Fundament deutscher Kulturausstrahlung das Städtische Sinfonie-Orchester Kattowitz und die Städtischen Bühnen Kattowitz-Königshütte. Als Oberführer ist Wartisch kulturell eingeschaltet im Lehrkörper der Reichsführerschule der SA in München.

Die Städtische Musikschule in *Litzmannstadt* beging ihr dreijähriges Bestehen.

Der *Männergesangverein Heppenheim* an der Bergstraße beging das Jubiläum seines hundertjährigen Bestehens. Alle Sänger der Kreisstadt hatten sich zur Ausgestaltung der Feier zu einer Chorgemeinschaft zusammengefunden.

Am 27. Oktober beging der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, *Heinz Ihlert*, seinen 50. Geburtstag. Seit 1927 Mitglied der NSDAP, deren Goldenes Ehrenzeichen er trägt, hat er sich in der Kampfzeit um die kulturpolitische Arbeit der Partei besonders verdient gemacht. Im Jahre 1933 war er einer der Begründer des Reichskartells der Deutschen Musikerschaft, aus der die Reichsmusikkammer hervorging, deren Geschäftsführung seit ihrem Bestehen in seiner Hand liegt. Ihlert ist außerdem Ratsherr und Ständiger Musikbeauftragter der Reichshauptstadt.

Der Sängerchor des *Turnvereins Offenbach a. M.* beging in Form eines trotz der Zeitverhältnisse auf hoher Stufe stehenden Chorkonzertes das Jubiläum seines *hundertjährigen Bestehens*. Die ersten Übungsstunden, die 1843 stattfanden, wurden in einer Dachkammer abgehalten. Im Revolutionsjahr 1848 verfiel die Turnersingmannschaft der Auflösung. Nach der Neugründung nahm sie einen ungeahnten Aufschwung. Zusammen mit dem Sängerchor eines Vorortvereins gelangte auf dem Jubiläumskonzert das Oratorium „Das Hohelied von deutscher Arbeit" von *Robert Carl* zur Wiedergabe.

Pietro Mascagni, der in Deutschland hauptsächlich durch seine Oper „Cavalleria rusticana" bekannt wurde, hat am 7. Dezember sein 80. Lebensjahr vollendet. In Italien, das Mascagni aus der Vielfalt seines Opernschaffens und aus seinem Leben als Dirigent und als Lehrmeister kennt, wurde dem 80jährigen zu seinem Jubeltag größte Verehrung entgegengebracht.

Gheorghe Stefanescu, wäre in diesen Tagen hundert Jahre alt geworden. Die *rumänische* Presse nimmt diesen Anlaß wahr, um Leben und Werk des Komponisten in Erinnerung zu rufen. Nach Fachstudien in Paris war er 1872 nach Rumänien zurückgekehrt, wo er als Professor des Konservatoriums vor allem Bühnensänger heranbildete, um die Grundlagen zur Errichtung einer rumänischen Oper zu schaffen, für die er sein beträchtliches Privatvermögen opferte. Aus Stefanescus Schule sind die bedeutendsten Kräfte der späteren rumänischen Staatsoper hervorgegangen. Daneben schuf er zahlreiche Kompositionen für Orchester und Kammerbesetzung, mehrere Opern- und Bühnenmusiken und bereicherte die Kirchenmusik um geistliche Lieder und Chorwerke. 82jährig ist Stefanescu 1925 gestorben.

Die Toten.

In Paris starb am 11. November nach langer Krankheit *André Pirro*, einer der großen Musikgelehrten unserer Zeit und ein besonderer Freund der deutschen Musik und der deutschen Wissenschaft. Pirro wurde am 21. Februar 1869 als Sproß einer deutsch-lothringischen Familie geboren. Er hatte den ersten etatmäßigen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Sorbonne inne, und er gilt seit Jahrzehnten als der führende Fachvertreter in Frankreich. Seit wenigen Jahren erst lebte er im Ruhestande, und auch in dieser Zeit legte er noch grundlegende Arbeiten über die Musik der Renaissance-Zeit vor. Zu seinen bevorzugten Forschungsthemen gehörten Heinrich Schütz (Biographie 1913), D. Buxtehude (Biographie 1912) und J. S. Bach (1910 auch in deutscher Sprache in Übersetzung von B. Engelke). Es wird einer ruhigeren Zeit überlassen bleiben, das Lebenswerk dieses bedeutenden Gelehrten umfassend zu würdigen.

In *Eisenach* starb der weit über die Grenzen der Wartburgstadt durch sein ausgezeichnetes Können bekannte Stadtorganist *Paul Hopf*. Ein Schüler Karl Straubes setzte er sich früh für die Werke Max Regers ein, durch dessen Vermittlung ihm seinerzeit das Amt des Stadtorganisten übertragen wurde, das er jahrzehntelang treu und gewissenhaft verwaltete. Neben seiner amtlichen Tätigkeit machte er sich vor allem durch seine Orgelabende bekannt, in denen er nicht nur vergessene Meister früherer Jahrhunderte ans Licht hob, sondern sich auchfür das Schaffen der zeitgenössischen Orgelkomponisten selbstlos einsetzte.

In *Frankfurt a. M.*, wo er als Stadtrat i. R. lebte, starb am 15. September im 74. Lebensjahr an einem Herzschlag der Mozartforscher *Willi Meckbach*. Durch seine ganz aus dem Geist der Musik geborenen Übersetzungen von Idomeneo und des Titus, sowie durch seine Bearbeitungen des Königs Thamos, von Gomas und Zaide, des Schauspieldirektors und anderer unbekannterer Mozartwerke hat W. Meckbach mit nimmermüder Liebe zu dem von ihm angebeteten Genius Mozart dazu beigetragen, viele vernachlässigte Schöpfungen Mozarts wieder bühnenfähig zu machen und auch weiteren Kreisen nahe zu bringen. Seinen näheren Freunden war der begeisterungsfähige Mozartfreund und große Idealist als Feinsinniger Denker und Dichter bekannt. *Otto Eckstein-Ehrenegg.*

Der Pianist und Komponist Wilibald *Bergau* ist im Alter von 63 Jahren kürzlich in *Berlin* verstorben, wo er still und zurückgezogen lebte. Aus Ostpreußen gebürtig, studierte Bergau in Königsberg bei Constanz Bernecker, dann in Hannover, und war später an der Berliner Akademie Meisterschüler für Komposition von Max Bruch. Außer Orchesterwerken sind vor allem lyrisch feinstimmige Lieder bekannt geworden.

Im Alter von erst 46 Jahren starb in Wien plötzlich der weit über seine Heimat und Großdeutschland hinaus bekannte Pianist Karl *Cerne*. Der Künstler, der früher als Lehrer am Mozarteum in Salzburg wirkte, hat sich durch seine Gastspiele, die ihn durch ganz Europa führten, vor allem aber als ständiger Begleiter von Erna Sack einen Namen gemacht.

Karl Frödl, der Direktor des Kärntner Grenzlandkonservatoriums und Chormeister des Kärntner Sängerbundes, ist in *Klagenfurt* verstorben. Zu seinem 70. Geburtstage war Professor Frödl erst kürzlich die Goethemedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. 1943 erhielt er den Gaukulturpreis des Reichsgaues Kärnten.

Das Mitglied des *Coburger* Landestheaters, der Geiger und Komponist *Bruno Kerber*, ist nach längerer Krankheit im Alter von 39 Jahren verschieden. Mit ihm verliert nicht nur das Orchester einen seiner besten Musiker, sondern auch dem deutschen Musikleben wurde damit ein hochbegabtes schöpferisches Talent, das zu großen Hoffnungen berechtigte, entrissen.

In *Augsburg* starb der Kapellmeister i. R. Hans *von Finster* im Alter von 74 Jahren. Von seiner fünfzigjährigen Dirigententätigkeit widmete er lange Zeit dem Augsburger Stadttheater. Am Göppinger Kurhaustheater leitete er die Operette.

Hauptschriftleiter: Dr. phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee. — Anzeigenleitung: Dipl.-Kfm. Franz *Schenk*, Berlin. Jeder Nachdruck (auch auszugsweise oder mit Quellenangabe) ohne Genehmigung ist verboten. — Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38. — Abbestellungen können nur halbjährlich erfolgen und zwar zum 1. April oder zum 1. Oktober. Die Abbestellungen müssen spätestens einen Monat vor Beginn des neuen Halbjahres erfolgen. — Gedruckt in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Inhalt: Heft 9/10 Dezember/Januar 1943/44

Bildbeilagen:

Elbinger Musikgemeinde
Städtische Konzerte 1943/44

5 Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters

Ltg.: MD Walter B. Tuebben, Solisten: Winfried Wolf, Wolfgang Schneiderhan, Enrico Meinardi, Joszeph Kovacs.

5 Kammermusikabende des Städt. Streichquartetts

(Kovacs, Kasten, Friemann, Schroeder) unter gelegentlicher Mitwirkung von R. Schroeder und Walter B. Tuebben.

2 Chorkonzerte:

Grabner: „Das Lied vom Walde" (Liederhain, Leitung: Prof. Strenger), Bruch: „Das Lied von der Glocke" (Liedertafel und Lehrergesangverein, Ltg.: Prof. Dehne).

4 Meisterkonzerte:

Kölner Kammerorchester, Frida Leider, Dresdner Bläserquintett, Arno Schellenberg.

Innerhalb der Elbinger Kulturtage „Deutsche Romantik" finden noch ein Sinfoniekonzert (mit Eduard Erdmann), ein Liederabend und ein Kammermusikabend statt. Zu besonderen Anlässen (Heldengedenktag, Führers Geburtstag usw.) finden noch weitere Orchesterkonzerte statt, ferner sind Abende mit „Beschwingter Musik" vorgesehen.

Für die Orchesterkonzerte sind u. a. geplant: Anders: Spitzwegbilder; Beethoven: 4. Sinfonie; Berger: Rondine giocoso; Brahms: 3. Sinfonie; Bruch: Violinkonzert; Cherubini: Sinfonie D; David: Kume, kum . . .; Dvorak: 5. Sinfonie; Egky: Hölty-Gesänge; Goetz: Sinfonie; Graener: Salzburger Serenaden; Mozart: Violinkonzert; Müller: Morgenrot-Variationen; Pfitzner: Duo; Respighi: „Die Vögel"; Schubert: 3. Sinfonie; Schumann: Konzertstück; Sibelius: „Schwan von Tuonela"; Strauß: „Bürger als Edelmann"; Thuille: Romantische Ouvertüre; Volkmann: Cellokonzert; Weber: Klavierkonzert; Weißmann: Tanzfantasie.

Symphoniekonzerte 1943/44 der Stadt Heidelberg

Ltg.: Bernhard Conz, Städt. Musikdirektor. Ort: Stadthalle

5. **Konzert: 11. 1. 44.** Solist Prof. E. **Erdmann** (Klavier). Th. Berger: Legende vom Prinzen Eugen (Erstauff.); H. Goetz: Klavierkonzert, B-dur, op. 18 (Erstauff.); J. Brahms: Symphonie Nr. 1, c-moll
6. **Konzert: 8. 2. 44.** Solistin Fr. **Kwast-Hodapp** (Klavier). J. Brahms: Klavierkonzert Nr. 1, d-moll; A. Bruckner: Symphonie Nr. 3, d-moll
7. **Konzert: 14. 3. 44.** Solist H. **Stanske** (Geige). G. Fr. Händel: Concerto grosso; J. Sibelius: Violinkonzert, d-moll; L. v. Beethoven: 5. Symphonie, c-moll
8. **Konzert: 11. 4. 44.** Solist Prof. L. **Hoelscher** (Cello). A. Dvorak: 4. Symphonie, G-dur; K. Hoeller: Cellokonzert (Erstauff.); H. Pfitzner: Symphonie (drei Sätze in einem Satz) Werk 46

Chorkonzerte
Leitung: Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Poppen
Ort: Stadthalle

2. **Chorkonzert: 27. 2. 44.** J. Brahms: Ein deutsches Requiem — T. Briem, Berlin (Sopran), G. Gröschel, Berlin (Bariton)
3. **Chorkonzert: 2. 4. 44.** J. S. Bach: Matthäus-Passion — M. Schilling, Berlin (Sopran), G. Pitzinger, Reichenberg (Alt), H. Marten, Berlin (Evangelist), Dr. H. O. Hudemann, Berlin (Christus)

Kammermusikalische Veranstaltungen
Ort: Stadthalle

4. **Konzert: 14. 1. 44.** Quartetto di Roma. Donizetti: Streichquartett D-dur; Schumann: Streichquartett a-moll, Nr. 1; Dvorak: Streichquartett As-dur, Werk 105
5. **Konzert: 28. 1. 44.** Chor und Orchester des musischen Gymnasiums Frankfurt/Main. Eine Haydn-Symphonie; Alte deutsche Chormusik; Klassisches Solokonzert mit Orchester; Neuere Chöre; Frühlingsfeier von Gluck für Chor und Orchester. Ort des 5. Konzerts: Stadthalle
6. **Konzert: 18. 2. 44.** Georg von Vasarhelyi (Klavier). Bartok: Suite, Werk 14, Alegro barbaro; Chopin: Sonate h-moll, Werk 58; Schubert: 4 Improptus, Werk 142; Liszt: 2 Etuden, Des-dur und f-moll
7. **Konzert: 3. 3. 44.** Kammertrio Renate Noll. (Renate Noll, Ernst Hoenisch, Dr. H. Schäfer).
8. **Konzert: 25. 3. 44.** Végh-Streichquartett-Budapest. Haydn: Quintenquartett; Dohnany: Streichquartett A-dur; Bartok: Streichquartett Nr. 5

Konzerte im Gau Hessen-Nassau, Spielzeit 1943/44

der NSG „Kraft durch Freude"

Fortsetzung aus Heft Nr. 7/8

Mainz/Rhein

12. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solisten: Klessaschek, Violoncello / Bergmann, Violine. Busoni: Lustspielouvertüre. Brahms: Konzert für Violine u. Violoncello. Strauß: „Aus Italien".
17. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Ltg.: GMD **Ph. Wüst.** Solist: V. Abadjiev, Violine. Haydn: Sinf. („Die Königin"). Dvorak: Violinkonzert. Beethoven: Sinf. Nr. 2.
Zwei Konzerte mit dem Stadttheater-Orchester unter der Leitung von Generalmusikdirektor **Carl Maria Zwißler.**

Worms/Rhein

13. Okt. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solist: Rosl Schmid, Klavier. Bräutigam: Orchestermusik Werk 8. Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5. Schumann: 3. Sinfonie.
2. Nov. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: **G. Maasz.** Solist: I. Bernatz, Violoncello. Maasz: Feiermusik f. Orch. Dvorak: Violonc.-Konzert. Beethoven: Sinf. Nr. 5.
7. Dez. 43: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solisten: A. Kern, Sopran / J. Menz, Cembalo. Bach: Brandenburg. Konzert Nr. 5. Mozart: „Misera dove son". Schubert: Sinfonie Nr. 3. Hessenberg: 5 Orchester-Lieder. Henrich: „Innsbruck"-Suite.
24. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: Prof. **H. Abendroth.** Solist: W. Kempff, Klavier. Bülau: Suite für Orch. Pfitzner: Klavierkonzert. Haydn: Sinf. D-dur.
13. Febr. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitg.: MD **W. Naue.** Solist: W. Stroß, Violine. Geminiani-Corelli: Concerto grosso. Mozart: Violinkonzert A-dur. Martucci: Sinf.
20. März 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Ltg.: GMD **Ph. Wüst.** Solist: Jean Stern, Bariton. Haydn: Sinfonie („Die Königin"). Marschner: Arie aus „Hans Heiling". Wagner: „Wotans Abschied". Beethoven: Sinfonie Nr. 2.

Wetzlar

30. Jan. 44: Rhein-Mainisches Landesorchester, Leitung: MD **W. Naue.** Solist: Elly Ney, Klavier. Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, Klavierkonzert Nr. 4 u. Sinfonie Nr. 4.

Es werden noch durchgeführt 'Betriebs- und Werkpausen-Konzerte des Rhein-Mainischen Landesorchesters für unsere Werkschaffenden.

Kammermusikveranstaltungen, Lieder- und Solisten-Abende

im Gau Hessen-Nassau

der NSGemeinschaft „Kraft durch Freude"

Frankfurt a. Main

Es wurden
vier Reihen (bestehend aus 6 Abenden) wie folgt festgelegt:

Stroß-Quartett:
Ausführende: Wilhelm Stroß, Richard Heber, Valentin Haertl, Rudolf Metzmacher unter Mitwirkung von: Hans Erich Riebensahm, Klavier, Leopold Wlach, Klarinette, Walther Theuerer, Flöte, Otto Rühm, Kontrabaß, Bläser-Vereinigung der Wiener Philharmoniker

Bedeutende Vereinigungen Deutschlands:
Freund-Quartett; Prager Bläser-Vereinigung; Stamitz-Quartett mit Joh. Hobohm, Klavier; Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker, Rudolf Metzmacher — Hans Erich Riebensahm; Kraus-Quartett mit Heinz Schröter, Klavier — Jakob Zunker, Kontrabaß

Frankfurter Künstler musizieren:
Mitwirkende: Wolfgang Brugger, Klavier und Cembalo, Wolfgang Büttner, Lesung, Berthold Cassedanne, Violine, Wilhelm Dürr, Baß, Albert Hennige, Klavier, Hermann Kraus, Violine, Else Kröll, Blockflöte, Else Lampmann, Alt, Heinz Günther Lueg, Klavier, Dr. Herbert Schäfer, Cello und Gambe, Edmund Stegner, Horn, Rose Stein, Harfe. Die Mitwirkenden sind sämtliche aus Frankfurt am Main oder zumindest dort ansässig

Musikinstrumente stellen sich vor:
Sechs kleine Konzerte mit Kommentaren. Dargeboten von Mitgliedern der Oper und des Rundfunks, eingerichtet und kommentiert von Dr. Friedrich Stichtenoth

Im Kleinen Saal des Saalbaues zu Frankfurt am Main werden Konzerte mit nachstehend genannten bekannten und Nachwuchskünstlern durchgeführt:

Oktober: 19.: Otto A. Graef, Klavier; 28.: Ilse Bernatz, Cello, am Flügel Heinz Schröter

November: 2.: Sonatenabend; Otfrid Nies, Violine, Prof. Weismann, Klavier; 12.: Käthe Lautenschläger, Alt, am Flügel Otto Braun; 18.: August Leopolder, Klavier; 27.: Dr. Max Wauer, Rezitation, mitwirkend Fritz Malata, Klavier. Fortsetzung nächstes Heft.

Concert-Gesellschaft Köln

A) 12 Gürzenich-Konzerte 1943/44

Leitung: GMD Professor Eugen Papst

Ausführende: Orchester der Hansestadt Köln (Gürzenich-Orchester), Gürzenich-Chor u. Kölner Männer-Gesang-Verein

1. Teil:

5. Okt. 43: Opernhaus: J. Brahms: Schicksalslied für gem. Chor u. Orch.; J. Brahms: Konzert für Violine u. Orch. (Solist: Gerhard Taschner); A. Bruckner: Achte Symph.
19. Okt. 43: Aula der Universität: K. Rasch: Toccata für großes Orch. (zum 1. Male); J. Haydn: Konzert für Violoncello u. Orch. (Solist: Josef Köhler); R. Strauß: „Don Quichote". Symphon. Dichtung für großes Orch.
2. Nov. 43: Opernhaus: Cl. Monteverdi-Orff: Klage der Ariadne für Alt u. Orch. (zum 1. Male); A. Bruckner: Messe in f-moll. Solisten: Amalie Merz-Tunner, Irmgard Barth, Karl Erb, Rudolf Watzke.
16. Nov. 43: Aula der Universität: Th. Berger: Romanze vom „Prinzen Eugen" für großes Orch. (zum 1. Male); R. Schumann: Konzert für Klavier u. Orch. (Solistin: Branca Musulin); Fr. Schubert: Symphonie Nr. 7 C-dur.
30. Nov. 43: Aula der Universität: Konzert für Kammerorchester. Ph. Jarnach: Concertino nach Giovanni Platti (1759) c-moll op. 31 (zum 1. Male); W. A. Mozart: Konzertarie u. Symphonie D-dur; R. Strauß: Arie der Zerbinetta (Solistin: Lea Piltti) u. Divertimento für kl. Orch. (zum 1. Male).
14. Dez. 43: Opernhaus: J. Haydn: „Die Schöpfung" (Solisten: Tilla Briem, Walter Ruckow, Berlin, Otto v. Rohr. Chor: Gürzenich-Chor).

B) 4 Beethoven-Sonderkonzerte 1943/44

Leitung: GMD Professor Eugen Papst

Ausgeführt vom
Orchester der Hansestadt Köln (Gürzenich-Orchester).

1. Teil:

11. Okt. 43: Aula der Universität: Ouvertüre „Weihe des Hauses" / Erste Symphonie / Zweite Symphonie.
22. Nov. 43: Aula der Universität: Ouvertüre zu „Egmont" / Dritte Symphonie („Eroica") / Vierte Symphonie.

Fortsetzung nächstes Heft.

Deutsche Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau (Sachsen) E. V.

Präsident: Staatsrat Hanns Johst, Berlin. Vizepräsidenten: Oberbürgermeister Ewald Dost, Zwickau, Oberregierungsrat v. Borries, Berlin. Generalsekretär: Dr. Meyer-Giesow, Dresden

Musikalische Veranstaltungen Winter 1943/44

28. Oktober 1943: Eröffnungsabend. Begrüßungsworte: Oberbürgermeister E. Dost. Lieder von R. Schumann, gesungen von D. Winkler. Ansprache des Generalsekretärs Dr. Meyer-Giesow. F. v. Borries: Klavierstücke op. 22, vorgetragen vom Komponisten. H. Johst liest aus eigenen Werken
2. Dezember 1943: Liederabend A. Schellenberg mit J. Schneider-Marfels am Flügel. C. Bresgen: Eichendorff-Lieder; R. Schumann: Ausgewählte Lieder
17. Januar 1944: J. S. Bach — Kunst der Fuge in der Neufassung von K. H. Pillney. Das Gewandhauskammerorchester unter Leitung von GMD P. Schmitz
10. Februar 1944: Orchesterkonzert unter Leitung von MD K. Barth. Solist: H. Ambrosius. R. Schumann: Ouvertüre zu Julius Cäsar; H. Ambrosius: Konzertante Sinfonie; R. Schumann: Sinfonie Nr. 2 C-dur
9. März 1944: Kammermusikabend unter Mitwirkung des Dahmen-Quartetts mit H. Sauer am Flügel. Werke von R. Schumann: Fantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello op. 88, Abegg-Variationen op. 1, Papillons op. 2, Streichquartett F-dur op. 41 Nr. 2
7. bis 10. Juni 1944: 1. Musikfest der Deutschen Robert-Schumann-Gesellschaft. Dirigenten: Prof. Dr. H. Pfitzner, Städtischer Musikdirektor K. Barth

Einführende Worte für die Konzerte: Dr. K. Laux. Beginn aller Konzerte pünktlich 19.30 Uhr. Konzertsaal für alle Konzerte ist der Festsaal der Pestalozzischule. Kriegsbedingte Änderungen vorbehalten!

Postverlagsort Regensburg

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.

Gemeinschaftszeitschrift

für die Dauer des Krieges vereinigt aus

„Die Musik" 36. Jahrgang Max Hesses Verlag, Berlin	„Zeitschrift für Musik" 111. Jahrgang Gegründet 1834 von Robert Schumann Gustav Bosse Verlag, Regensburg
„Allgemeine Musikzeitung" 70. Jahrgang Breitkopf & Härtel, Leipzig	„Neues Musikblatt" 23. Jahrgang B. Schotts Söhne, Mainz

Heft 11/12 1944 Februar/März

Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 38

MUSIK IM KRIEGE

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der Deutschen Arbeitsfront.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung.

Herausgeber und Hauptschriftleiter Dr. phil. habil. Herbert Gerigk.

Heft 11/12 Februar/März 1944

Alte Noten.

(Ein kulturgeschichtlicher Exkurs.)

Von Ludwig Schrott, München.

Ein Zufall hat mir Noten aus Großvaters und Urgroßvaters Zeiten in die Hand gespielt. In losen Blättern, in Heften und Büchern liegen sie vor mir; manchmal ist das gute starke Papier vergilbt oder an den Ecken ausgefranst, und für den uns etwas ungewohnten, nicht immer sauberen und fehlerfreien Notenstich müssen feingeschwungene Titelaufschriften mit geschmackvollen Verzierungen im Stil des scheidenden Rokoko, des Empire und des Biedermeier entschädigen. Der Kulturhistoriker vermag schon an diese Gestaltung der Titelseiten manche Betrachtung zu knüpfen. Der *Musiker* dagegen liest begierig die Komponistennamen auf den ersten Seiten und — hat dann seine reine Freude an der Sache verloren.

Trotzdem ihm aus der Musikgeschichte bekannt ist, wie das Schaffen der unsterblichen deutschen Meister zu ihren Lebzeiten oft von romanischen Werken oder solchen mittlerer Qualität überwuchert war, hat er in einem Notenschatz des ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts doch ein Übergewicht unserer Klassiker und Romantiker erwartet. Wirklich fehlen auch nicht „Six Sinfonies composées à Londres par J. *Haydn*" oder „Tre Sonate per il Forte-piano con un Violino composte e dedicate al A. Salieri da L. *van Beethoven* Opera 12". Doch, was dann kommt, trägt nicht allein die damals üblichen fremdsprachigen Aufschriften und Widmungen, sondern ist auch gar nicht mehr deutscher Herkunft.

„Aurora d'Italia e di Germania" nennt sich da eine „Sammlung der beliebtesten Gesänge", in der auf viele Dutzende von Arien und Duetten Raimondis, Mercadantes, Fioravantis und Bassis, Donzellis, Pavesis, Nicolinis und Crescentinis, Coriglianos, Carafas, Pacinis und Paërs, Morlacchis, Orsinis, Generalis und Federicis, Puccittas, Blanginis, Rossinis, Bellinis und Donizettis nur einige Stücke von Mozart, Peter Winter, Weber, Spohr, Lachner, Aiblinger und noch ein paar weniger bekannten Trägern deutscher Komponistennamen treffen. Die Beliebtheit der italienischen Nummern — zugleich allerdings ihre enge Bindung an die Gesangskunst — wird noch dadurch unterstrichen, daß sie oft neben den Autorennamen diejenigen ihrer seinerzeit berühmtesten Interpreten tragen, der Signora Pasta, des Signor Zuccoli oder gar Rubini.

Ich muß gestehen, daß ich mich etwas verstört von einer Aurora abgewandt habe, die so eindeutig gerade das Nichtdeutsche bestrahlt, und daß ich mürbe genug war, um über folgende sonstige Entdeckungen milde zu lächeln: Ein einziges Schubertlied — „Die junge Nonne", ein Duett aus Wranitzkys „Oberon", das bekannte Es-dur-Rondo von Hummel, ein Potpourri mit Variationen von Heroux, drei Klaviersonaten mit Violin- und Cellobegleitung von Gyrowetz, drei weitere der gleichen Sorte von Pleyel und eine Clara Wieck gewidmete Konzertetude „La Campanella von Guillaume *Taubert*", die mein Großvater laut beiliegendem Programm am 17. August 1847 bei einem öffentlichen Prüfungskonzert des kgl. Erziehungsinstitutes für Studierende in München vorgetragen hat und die sich damals in Gesellschaft fast lauter, heute ebenfalls verblühter Kompositionen von Lindpaintner und Lenz, Tulon, Kummer und Wyse befand.

Ein anderes ist es, in klugen Büchern den seltsamen Pfaden künstlerischer Entwicklungen nachzugehen, ein anderes, deren lebendige Zeugnisse vor sich aufgeschichtet zu haben oder gar am Klavier erklingen zu lassen. Wer heute noch einmal mit Augen sehen, mit Händen greifen und mit eigenen Ohren hören kann, wie vor 100 und mehr Jahren in unserem privaten Musikleben Herr Pleyel eine ganz andere Rolle spielte, als der obskure Herr Schubert, oder wie man vielleicht der „Leonora" von Paër eine höhere Bedeutung zumaß als Beethovens „Fidelio", dem wird das Blut ähnlich wie mir in den Kopf steigen und er wird zu rechten anfangen mit einer „guten alten Zeit", welche so die Wege der Genies mit Dornen und die der kleinen Talente dafür mit Rosen bestreute. In diesem Fall kann zu dem Eiferer aber plötzlich aus irgend einer dämmerigen Lehnstuhlecke eine verschleierte Stimme der Vergangenheit dringen, jener vergleichbar, die mich folgendermaßen zur Ordnung gerufen hat:

„Lieber Enkel, nur keine Aufregung über uns Alte. Hör dir doch, bitte, so ein Favoritstück von

meinem Herrn Vater aus Paërs „Sargino", Rossinis „Semiramide", oder Bellinis „Puritaner" einmal ruhig an und frag dich, ob es wirklich so ein Unrecht war, daß man sich seinerzeit von diesen heiteren, zündenden, elegischen oder süßen Melodien hat bestricken lassen. Strömt denn dir aus den Opern der fremden Meister — auch derer, die kaum mehr in euren Musikwörterbüchern stehen — nicht viel gute Musik entgegen mit lauter hübschen Einfällen und von einem Zauber, der doch auch heute noch nicht ganz erloschen sein kann?"

Was soll man auf eine solche Apostrophierung aus dem Jenseits antworten? Ich habe ihr jedenfalls fürs erste den Satz aus Schubarts „Deutscher Chronik" entgegengehalten, daß „der welsche Geschmack sich an sehr wenigen melodischen Gängen herumdrehe und daß selbst ihre Verzierungen sich auf wenige Sätze einschränken lassen". Auch führte ich noch manche in alter Zeit bereits laut gewordene Bedenken gegen die entartete und demoralisierende italienische Oper bis zu Wagners Wort über die „gefühlsaffektierende Bellini-Donizettische Manier" an. Worauf der alte Herr freundlichst meinte:

„Wieviel man auf die Zeugen geben kann, die du anführst, weiß ich nicht. Von Richard Wagner hab ich mir so viel gemerkt, daß er in seiner Jugend geschwärmt hat für den „einfachen edlen Gesang" der Italiener. Er soll damals sogar eine Oper im romanischen Stil geschrieben haben, und jedenfalls: Ganz ohne südlichen Anhauch ist sogar sein Lohengrin nicht. Jetzt bedenke aber erst, wie euer vergötterter Verdi auf den Schultern gerade der Italiener steht, die man später ganz vergessen hat, was in ihm von ihrer Technik und vom Charakter ihrer Melodien steckt!"

In aller Bescheidenheit suchte ich einzuwenden, daß ich die Notwendigkeit des historischen Geschehens und den Sinn der Funktion großer sowohl wie kleiner Maëstri nicht bezweifeln, sondern nur bedauern wollte, in welchem Umfang den außerdeutschen unter ihnen auf Kosten der deutschen, den schwächeren auf Kosten der starken Beifall zuteil geworden sei. „Ich verehre Rossini, aber daß Beethoven seinetwegen ausrufen mußte: „Von mir wollen sie nichts mehr! . . . Rossini, Rossini geht euch über alles" — das tut mir weh! Ein Morlacchi war zu seiner Zeit vielleicht notwendig, aber daß er in Dresden dem Weber weit vorgezogen wurde, das empört mich".

„Der Fall Weber ist traurig", wurde mir geantwortet, „aber ob Beethoven unter Rossini wirklich gelitten hat? Er soll ihn in Wien doch freundlich empfangen haben, nur seine Taubheit hat, glaub ich, die Konversation beeinträchtigt. Jedenfalls zählte Rossini — und übrigens auch Bellini — zu Beethovens Verehrern".

„Was aber nicht gehindert hat", wandte ich ein, „daß der Zeitgeschmack, verdorben durch allerhand Zuckerkost, sich eben Beethoven doch nicht gewachsen zeigte! Der Meister hat das früh erfahren müssen. Da liegen seine Violinsonaten op. 12 — für die Zeitgenossen waren sie „gelehrte Maße ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang. . ."

„Dieses Zitat", unterbrach mich mein Widerpart, „bringt schon unser tüchtiger W. H. Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen" dort, wo er zu beweisen sucht, daß man dem Rezensententum überhaupt nicht zu viel Beachtung schenken sollte und daß Beethoven neben recht schlechten auch recht gute Kritiker gehabt hat".

Ich wollte jetzt etwas von der „Tragik des Genies" entgegnen, aber kaum hatte ich das Wort ausgesprochen, nahm es mir der alte Herr aus dem Mund:

„Natürlich fehlt es nicht an Tragik in den Lebensläufen der Großen. Von ihrem Oeuvre sieht ihre Zeit nur den Bruchteil, der ihr naheliegt, was aber in die Zukunft hineinragt, erkennt sie nicht. Das wird aber immer so sein. Oder ist euer Publikum so geschult, daß es die Ewigkeitskunst von der Tageskunst glatt unterscheidet? Dominieren bei euch nur die allergrößten Meister? Oder habt ihr nicht auch eure Pacinis und Pucittas, von denen ihr glaubt, sie seien unsterblich und von denen man nach ein paar Generationen vielleicht schon nichts mehr weiß?"

Das war hart geredet. Es blieb mir darauf nur übrig, die Vermutung zu äußern, daß in unserer Zeit die Unsterblichen dünner gesät seien als vor 100 und etlichen Jahren und daß darum auf der Vergangenheit der Vorwurf, das Genie verkannt zu haben, doch etwas schwerer laste. „Der Urgroßvater hat Haydnsinfonien und Beethovensonaten gespielt; wie haben ihm da diese Stücke von Pleyel und Gyrowetz gefallen können, die bei allen netten Melodien doch nichts von der Tiefe und Spannweite der Empfindung, von dem funkelnden Geist klassischer Meisterwerke an sich haben? Wie hat man auch durch die Pflege solch hausbackener Zopfmusik, solcher Tändelei mit bekannten Stilmustern und artigem Laufwerk dazu beitragen mögen, daß Gyrowetz zeitweilig den Ruhm der Großmeister verdunkelte, daß Werke von ihm mit denen Haydns verwechselt wurden? Und erst dieses Potpourri von Heroux, schale Variationenverdünnung sogar schönster Mozartweisen, warum mußte man das fördern in einem Blütenzeitalter edelster Musik? „Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie, das simpelste allein — dich selbst — variierst du nie", schreibt Weber einem solchen Variationenfabrikanten ins Stammbuch, und was haben E. Th. A. Hoffmann und andere feinfühlende Menschen seiner Zeit über das „Musiktreiben des Pöbels" geseufzt!"

Nach einer kleinen Pause der Sammlung kam die Entgegnung: „Den Gespensterhoffmann anlangend, der war zu meiner Zeit nicht en vogue. Er wird aber Gyrowetz kaum zum Pöbel gerechnet haben. Die Kompositionen dieses Mannes habe ich zwar auch nur noch selten gespielt, doch es ist mir ein Wort der Selbstkritik von ihm erinnerlich aus der Zeit, wo er schon ganz arm und vergessen war, das heißt: „Ich war nur ein Talent, das von Glück sagen muß, wenn es sich die Gegenwart erobert, nur das Genie lebt über das Grab hinaus". Ein Talent hat er sich also genannt — und das wohl mit Recht. Warum sollte man sich nicht einmal von einem Talent unterhalten lassen! Ihr habt doch auch Unterhaltungsmusik. Sie wird kaum viel besser sein, als die von den alten Dutzendkomponisten."

„Sie ist selbständiger, man kann sie mit Klassikern nicht verwechseln."

„Wird aber zu Zeiten je nachdem immer noch den Klassikern vorgezogen. Und dabei fällt heute noch oft der Grund weg, der uns zu der guten leichten Musik greifen ließ: ihre bequeme Ausführbarkeit. Ja, ihr vergeßt immer, daß wir Alten alle praktische Musiker gewesen sind. Man reüssierte seinerzeit jedoch allein mit gutem Vortrag, die Leute hörten lieber zweitrangige Musik gut als erstrangige schlecht gespielt. Sicher sind deshalb auch in der klassischen Ära die anspruchslosen Komponisten besonders kultiviert

worden. Sie waren leichter zu spielen als Mozart und Beethoven, man hat ihre Sonaten und Potpourris nicht so fleißig üben müssen. Das will etwas heißen, wenn man viel Musik verbraucht, Unterhaltungsmusik, wie ich es doch nennen möchte, die eben die kleinen Meister geliefert haben. Schön war das immerhin — überall musizierende Laien, in Palästen und Bürgerhäusern Menschen, die Klavier oder Geige oder Cello spielen, die singen können. . .“

Bei diesen Worten lief in einer Nachbarwohnung der Lautsprecher an, und die Stimme schwand rasch dahin. Zu früh für mich, denn ich hätte noch gerne den merkwürdigen Kontrast zwischen der sorglos trällernden Opern- und Hausmusik des beginnenden 19. Jahrhunderts und dem Geist der Napoleonischen Kriegsepoche zur Sprache gebracht. Nun mußte ich des Rätsels Lösung selbst suchen. Aber da erwies es sich, daß ich der Belehrung durch den alten Herrn doch etwas verdankte. Auf einmal änderten die Noten vor mir ihre Physiognomie. Was aus ihnen an Musik klang, die von der Zeit gewogen und zu leicht befunden war, wirkte nicht mehr wie Schlinggewächs, das die edle klassische und romantische Kunst zu Boden zog, sondern wie eine Handreichung für diese Kunst. Es war zu erkennen, daß die Opernmeister zu Urgroßvaterszeiten die Fassung für die späteren Edelsteine der Musikdramatik geschaffen und die kleinen Komponisten mit ihren Verdiensten um die Hausmusik sich solche um alle und jede Musik überhaupt erworben hatten.

Wie reich erschien nun aber auch ein Musikvolk, dessen innere Spannweite vom anspruchslosesten Variationenpotpourri bis zur 9. Sinfonie ging, das, im Besitz von Schätzen wie „Zauberflöte“, „Fidelio“ und „Freischütz“, immer noch einem Spontini oder Donizetti Heimatrecht gewähren konnte, ohne seiner Eigenart zu schaden. Selbst seine musikalischen Tändeleien unter dem Donnern der Geschütze waren so gesehen, gleich der Symbolisierung des ehernen Schrittes der Zeit in heroischen Tönen, als Spiegelung gegensätzlichster Stimmungen nur ein Ausdruck jener universellen bildnerischen Macht, die der Urgrund aller Kunstentfaltung ist.

Notizen zur „Böhmflöte für Einarmige“.

Von Emil Müller, Preßnitz im Sudetengau.

Die Entwürfe zur „Böhmflöte für Einarmige“ machte ich schon im Jahre 1915. Die Anfertigung des Modell-Instrumentes nach meinen Entwürfen, hat die Firma V. Kohlerts Söhne, Graslitz, in verdienstvoller Weise durchgeführt. Änderungen, die sich beim Gebrauche der Flöte noch als notwendig erwiesen, wurden im Laufe der letzten Jahre angebracht.

Die „Böhmflöte für Einarmige“ soll nicht den Zweck haben, Einarmige zu Berufsmusikern heranzubilden, oder einarmig gewordene Musiker umzuschulen, denn man kann von einem Einarmigen doch nicht verlangen, daß er Leistungen, die mit zwei Händen zu bewältigen schon sehr schwer sind, mit nur einer Hand bewältigen soll, zumal die heutigen Anforderungen an den Orchestermusiker sehr groß sind und sich in Zukunft wohl noch steigern werden.

Diese Flöte kann aber jenen Musikern und Musikliebhabern, die das Unglück hatten, einen Arm zu verlieren, und daher der Erbauung und Freude umso bedürftiger sind, ein willkommenes, kunstgerechtes Musikinstrument sein, um in den Mußestunden die liebgewordene Musikpflege nicht entbehren zu müssen. Ich denke dabei an die Pflege bester Hausmusik und gelegentlicher Mitwirkungen in Musikvereinigungen. Die Bedingungen zur Erlernung dieser Einarmerflöte sind dieselben wie beim Flötenspiel überhaupt. Ich besitze eine solche Flöte für die linke Hand, weil ich die linke Hand vorerst als am besten für das einhändige Flötenspiel erachte. Spezielle Kompositionen für die Einarmerflöte sind nicht notwendig, da ja diese Flöte einen Tonumfang vom c^1 bis c^4 hat; man spielt eben Stücke, die noch im Bereiche des eigenen Könnens liegen.

Wenn ich auch nicht behaupten will, daß der einarmige Flötist 100 Prozent das leisten kann, was einer mit zwei Händen leisten muß, so kann ich doch annehmen, daß auf dieser „Böhmflöte für Einarmige“ eine 75prozentige Leistungsfähigkeit erreicht werden kann, wenn Eignung, Begabung, Fleiß und Willenskraft vorhanden sind. Eine schlanke Hand gehört ferner zu den Bedingungen dieses einhändigen Flötenspiels, weil ja jeder Finger drei Klappendeckel bzw. Hebel einzeln, und auch fallweise zusammen bedienen muß. Für den einarmigen Flötenspieler wird es notwendig sein, sich zwei Instrumente anzuschaffen, damit er im gegebenen Falle ein Reserve-Instrument zur Verfügung hat, weil er ja eine eventuell vorkommende Mechanikstörung kaum selbst beheben könnte.

Ich glaube, nun alle Vor- und Nachteile der Böhmflöte für Einarmige gesagt zu haben.

Kurze Beschreibung der Böhmflöte für Einarmige.

Diese Flöte hat dieselbe Länge und Bohrung wie die regelrechte Böhmflöte, daher ist auch der Ton (Klang) wie jener der Böhmflöte.

Alle Deckel, auch jener der D-Klappe (13) sind offenstehend. Der F-Deckel (IV) ist nicht mit dem B-Deckel (9) verkoppelt. Die C-Klappe (10) ist für den Daumen, der H-Deckel (1) dagegen für den Zeigefinger eingerichtet, also umgekehrt als sonst. Es gibt bei diesem einhändigen Griffsystem sozusagen zwei Manuale. Die Deckel 1, 9, 2, 16 und 3 betrachte man als 1. Manual, die Hebel IV, V und VI als 2. Manual. Von sehr wichtiger Bedeutung ist bei dieser Flöte der von mir so benannte „G-Schluß“ (8) und der „Gis-Schluß“ (7). Mit einem Druck des kleinen Fingers auf den G-Schluß werden die Deckel des 1. Manuales 1, 9, 2, 16 und 3 zugleich geschlossen. Der Gis-Schluß schließt die Deckel des 1. Manuales, jedoch mit Ausnahme des Deckels 3, ebenfalls zugleich.

Die Töne können also (außer mit dem gewöhnlichen Griff), auch mit nur dem kleinen Finger und Daumen gegriffen werden. Ist der G-Schluß zu, so sind also der Zeige-, Mittel- und Ringfinger frei, und diese können — als Ersatz für die fehlende Hand — mittels der Hebel IV, V, VI, die Töne nach Belieben greifen. Eine ähnliche Bewandtnis hat es auch mit dem Gis-Schluß.

Die Töne können ebenfalls mit nur dem kleinen Finger mittels des G-Schlusses bzw. Gis-Schlusses (ohne Klappe 10) gegriffen werden.

Die mittleren drei Finger können außer den ihnen zugewiesenen Deckeln, zugleich auch die daneben lie-

genden Hebel mitnehmen, so zum Beispiel der Zeigefinger den Hebel IV, der Mittelfinger den Hebel V, der Ringfinger den Hebel VI. Dadurch entstehen (siehe Grifftabelle) die höheren Töne (dritte Oktave). Dieses beliebige Mitnehmen der Hebel mit den Deckeln hat aber auch noch einen anderen sehr wichtigen Zweck: Das Intervall und Akkordspiel wird dadurch sehr erleichtert.

Die Vielseitigkeit der Spieltechnik kann man wohl am besten an der Hand des Instrumentes erläutern, denn eine ganz ausführliche Beschreibung der Spieltechnik dieser Flöte würde zu umfangreich werden.

Die Mithaltung dieser Böhmflöte für Einarmige (an Stelle der fehlenden Hand) wird durch einen einfachen Stab, welcher am Stuhle leicht befestigt werden kann, bewirkt. Die Bewegungsfreiheit der Flöte wird dadurch nicht gehemmt. Nachstehend folgen einige Fingersatz-Beispiele:

10 — 1, IV, 9 — 1, IV — 3 — 3 — 2

10. 13 — 10 — 1, IV — 2, V — 3, VI — leer — 10 — 1, 9 — IV — V — G-Schl.

1, IV - 2, V, dann G-Schl. oder 3.

1, 9, dann G-Schl. u. VI.

Gis-Schl. dann 3, VI, oder V, 3.

Gis-Schl. ohne 10, dann 10, IV, V, 3.

Fingersatz für C-dur:

10 — 13 — 11 — 12 — 1 — G-Schl. — 2 — IV — V — VI

Fingersatz für A-dur:

13 — 10 — 1, IV, 9 — 1, IV — 2 — 2, V — 16 — 3 — G-Schl. — leer — 10 — 1 — 2 — IV — V — Gis-Schl. — VI — oberer Ton 10 offen — 13

oberer Ton 10 offen — 10 — IV — V — VI — G-Schl. — 1, 9 — leer — Gis-Schl. — 10, 13 — 3, VI — 13 — 1, 9, IV — 14

Alle übrigen Fingersätze können des Raummangels wegen hier nicht aufgezeichnet werden; diese, sowie die Ausführung der Triller erklären sich an Hand der Grifftabelle für den Fachmann von selbst. Nochmals sei auf die Wichtigkeit des G-Schlusses und Gis-Schlusses aufmerksam gemacht. In gewissen Fällen (besonders bei mehrkreuzigen Tonarten) kann der Mittelfinger mit dem Hebel V auch gleichzeitig das Schließen des Deckels 3 übernehmen.

Opernfragen.

Eine Anregung.

Von Alfred Weidemann, Berlin.

Die Oper ist unter allen Gattungen der Musik diejenige, welche die meiste Popularität genießt. Diese Beliebtheit hat sich seit dem nun etwa dreihundertfünfzigjährigen Bestehen dieser Musikgattung nicht vermindert; sie ist vielmehr im Laufe der Zeit, vor allem im 19. Jahrhundert, noch gewachsen. Das Kunstwerk, das uns eine dramatische Handlung, verstärkt durch das faszinierende Fluidum der Musik, intensiv miterleben läßt, ist, vor allem seit Wagners Schaffen, in die weitesten Kreise des Publikums gedrungen, ja fast volkstümlich geworden. Dem Reiz, den das

bewegte bunte Bühnenbild, die schönen Gesangsstimmen und die farbige, abwechslungsreiche Begleitung des Orchesters in harmonischem Zusammenklang gewähren, kann sich niemand entziehen.

Nur völlig quietistisch optimistisch veranlagte Naturen könnten jedoch wohl leugnen wollen, daß die Kunstgattung Oper sich seit einiger Zeit — von den hierin Einsichtigen meinen die einen, schon seit Wagner, die anderen, erst seit der durchaus nicht spurlos gebliebenen atonalen Verheerung — in einem krisenartigen Stadium befindet. Die Aufführungsziffern neuer Opernwerke, die Dauer ihres Verbleibens im Repertoire sprechen eine beredte Sprache. Es scheint fast, als könne die gerade neuerdings — in manchen neuen Opernwerken — zuweilen zutage tretende, nicht ganz zu leugnende Künstlichkeit der in ihren Meisterschöpfungen so bestechenden, im tiefsten Grunde aber immer etwas fragwürdig bleibenden Kunstgattung in unserem trotz dem außerordentlich gesteigerten Musikkultus stark rationalistisch gearteten, mehr technischen Zeitalter sich, was besonders die Neuschöpfungen der Oper betrifft, nicht mehr so ganz ungeschmälert aufrecht erhalten; vor allem auch die Haltung eines Teils der Jugend gegenüber der Oper spricht hierfür. Man geht wohl kaum fehl, wenn man als weitere Gründe für diese Tatsache zunächst einen gewissen, doch wohl nicht abzustreitenden Mangel an echten, einen größeren Hörerkreis, nicht nur die Kenner hinreißenden Melodien, weiterhin das im Wesen der Oper liegende, in unseren Tagen einer anscheinenden Renaissance des Dichterwortes besonders fühlbare Zurücktreten des Wortes und die häufig dadurch entstehenden Unklarheiten und Erschwerungen des vollen künstlerischen Genusses der Oper erblickt.

Sollte es sich nun aber bezüglich des Verhaltens eines großen Teils des Publikums den neuesten Opernerscheinungen gegenüber vielleicht um eine Krise der Hörer handeln, denen die kühlere, herbere, unromantische Melodie unserer Zeit noch zu ungewohnt ist, die sich bisher nicht in sie hineinfinden konnten? Bei der Forderung nach echter Gesangsmelodie in der Oper ist der Begriff „Melodie" hier wohlgemerkt im weitesten, umfassendsten Sinne gemeint, nicht in dem landläufigen engeren, bei dem es sich im wesentlichen um Gesang rein lyrischen Charakters, für manche Hörer um Melodien eingänglicher Art im althergebrachten Zuschnitt handelt[1]. Die frei geartete, sowohl gefühlsmäßige wie charakterisierende, Melodie hat hier, in der Oper, im Musikdrama vielmehr ihr Recht. Geistigkeit und sinnliche Wärme müssen in gleichem Maße zwecks Erzielung einer unmittelbaren Wirkung auf den Hörer das Feld beherrschen. Auf eines aber kommt es bei den Melodien einer Oper zunächst immer an: auf Prägnanz und Originalität der Erfindung, auf wirkliche melodische Kraft. Und nicht zuletzt auch ist dies wichtig: eine echte Opernmusik muß öfter singen; nach ihrem Hören muß es in uns singen und klingen. Nur eine so geartete Oper wird eine zündende Wirkung ausüben, die Hörer mitreißen können. Daran ist, trotz aller neuzeitlichen „Errungenschaften" nicht zu rütteln; es handelt sich da um eine feststehende Grundwahrheit.

Scheint es uns nun nicht so, als wären manche der in unserer Zeit geschaffenen Opernwerke mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen gemacht? Die Oper bedarf jedoch einer lebensvollen, empfundenen Melodik, keiner blassen, erkünstelten Retortenklänge, mögen einzelne snobistisch veranlagte Kenner derartige auch „interessant" finden und da von einem „Fortschritt" sprechen.

Die Seltenheit an wirklich originellen, prägnanten, den Hörer fesselnden und beglückenden Melodien in so manchen, rein kompositorisch meist höchst achtenswerten Opernschöpfungen der neueren und neuesten Zeit wird genau genommen jedenfalls kaum jemand bestreiten. Die echte Melodie aber ist und bleibt das Geheimnis eines Opernerfolges. Ein feiner, liebenswerter Meister der Oper, auch als Ästhetiker nicht unbeträchtlich, Peter Cornelius, rief nach dem Studium der Partitur des damals neuen, noch nicht aufgeführten „Tristan" aus: „Ich hatte gegen Text, Sprache, dramatische Wiedergabe, musikalische Einzelheiten, besonders gegen den Schwerpunkt im Orchester und das Anlehnen der Stimmen die mannigfachsten, ja leidenschaftlichsten Bedenken, und obgleich fast alle diese Bedenken im einzelnen ungehoben bleiben, so übt doch das Ganze einen unwiderstehlichen Zauber als ein großes, einzig dastehendes poetisches Musikwerk. Und was geht daraus hervor? Daß *die schöne Musik das A und O der Opera bleibt*, daß überhaupt das leidenschaftliche A und O das bewegende Prinzip, die Seele des Gesanges bleiben wird."

Wie sehr das Opernwerk mit der Melodie steht und fällt, ungeachtet einer auch noch so packenden Handlung, sagt uns klar ein Blick auf die wenigen der nach Wagner geschaffenen Opern, die sich ständig auf dem Spielplan halten konnten: Mascagnis und Leoncavallos zwei veristische Stücke, Puccinis drei oder vier Meisteropern, Hänsel und Gretel, Tiefland und Der Rosenkavalier. (Die Musik der, wie man meinen sollte, alle Anwartschaft für einen guten Erfolg in sich tragenden entzückenden Lustspielopern Wolf-Ferraris scheint leider für ein größeres Publikum doch zu fein geartet, als daß diese Werke dauernd, wie sie es verdienten, den Opernspielplan zieren könnten[2].) Die genannten neun oder zehn Opernwerke zeichnen sich sämtlich durch das Vorhandensein echter, eine Hörerschaft weiter Kreise mitreißender und zugleich auch den Kenner häufig interessierender Melodien aus; sie sind es, die diese Opern auf dem Spielplan halten. Auch mit dem neuesten wirklich durchschlagenden Opernerfolg, Otmar Gersters ausgezeichnetem „Enoch Arden", verhält es sich wohl so. Von den vier Schreckensopern der neueren Zeit, die zunächst durch ihre stark sensationshaft gearteten Handlungen verblüfften und Erfolg hatten, Tosca, Salome, Elektra und Mona Lisa (vier

[1] Für die Melodie im weitesten Sinne ein beliebiges Beispiel: der Fluch Alberichs im „Rheingold". Hier finden wir keine „schöne" Melodie, keine Melodie im herkömmlichen Sinne, zum Teil wohl überhaupt keine eigentliche Melodie. Und doch übt diese Gesangsszene eine unerhört packende, gewaltige Wirkung aus. Es ist freilich Charakter in ihr und eine unheimliche Größe — das Ergebnis echter Inspiration. In einem höheren Sinne aber ist die Melodie dieses Stückes auch schön zu nennen, gibt es doch auch eine Schönheit des Wilden, Dämonischen.

[2] Eine begrüßenswerte Ausnahme ist jedoch hierin neuerdings zu vermerken: Die sehr rührige Berliner Volksoper erzielte mit Wolf-Ferraris „Vier Grobianen" einen echten, starken Erfolg bei ihrem aus allen Volksschichten sich zusammensetzenden großen Publikum.

Frauennamen!), ist nur die erste infolge ihres Reichtums an wenn auch nicht gerade tiefen, vielmehr meist mehr gefälligen, eingänglichen, aber jedenfalls wirkungsvollen Gesangsmelodien laufend im Repertoire der Opernbühnen geblieben.

Das Kennzeichen der meisten seit dem ersten Weltkriege geschaffenen Opernwerke ist nun, kurz und offen gesagt, das häufige Abhängigsein ihrer Melodik von einer allzu komplizierten, allzu gesuchten Harmonik. Die Feuersbrunst des entsetzlichen atonalen, anarchistisch experimentierenden Interregnums hat anscheinend nicht allzu viele der heutigen Musikschaffenden völlig unversehrt gelassen. Doch wie dem auch sei: wir befinden uns trotz neuer melodischer Ansätze entwicklungsgeschichtlich noch in der Periode der harmonischen Musik, in einer Periode gesteigerten harmonischen Ausdrucks und Wesens. Der Trieb zur reinen Melodie war im Verlauf dieser Zeit allmählich mehr und mehr zurückgetreten; die Kraft des Harmonischen muß auch jetzt noch das Melodische häufig ersetzen.

Wie die Entwicklung der Musik zeigt und wie es die Natur des Harmonischen mit sich bringt, sahen sich, schon seit längerer Zeit, die Komponisten angesichts der naturgemäß verhältnismäßig schnellen Abnutzung harmonischer Wirkungen gezwungen, immer wieder nach neuen, noch nicht verbrauchten Zusammenklängen zu suchen und gleichsam den Ossa auf den Pelion zu türmen. Der dadurch folgerichtig sich vollziehende Einbruch chaotischer Elemente in die Musik wurde dann im Schaffen Regers zum ersten Male so recht offenbar[3]. Bei Richard Strauß setzte nach dem in dieser Beziehung in „Elektra" erreichten Höhepunkt — mit der gleichzeitigen starken Annäherung der Musik dieser Oper in ihren charakterisierenden Teilen an das bereits rein Geräuschhafte — in wissender Erkenntnis plötzlich wieder eine Wendung zum Maßvolleren in Harmonik und Dynamik ein, einer Haltung, der dieser Meister im allgemeinen bis jetzt treu geblieben ist. Auch manche jüngen Musikschöpfer stehen hierin auf seiner Seite. Den Wert und Erfolg der durch das Zurückdrängen des harmonischen Krampfes und Schwulstes wieder zu selbständigerer Bewegung frei gewordenen melodischen Linie kann freilich nur die Kraft der melodischen Inspiration entscheiden, ob diese genügend stark ist zum allgemeingültigen Ausdruck gefühlshafter Regungen, die ja schließlich doch das der Musik ureigene Reich bilden.

Es ist uns bekannt, von welch starker Wirkung das Harmonische häufig im Werke Wagners ist. Manche seiner eindringlichsten Motive sind rein harmonischer Natur. Doch war dieser Meister zugleich auch ein origineller, starker Melodiker; seine Musikdramen hätten sonst nie ihre ungeheure, weltumspannende Herrschaft erlangt. Es bleibe angesichts des Ergebnisses des neueren und neuesten Opernschaffens dahingestellt, ob die Melodie, die „Seele der Musik", sich in den nicht in weitem Maße vom Harmonischen beherrschten Werken auch immer entsprechend stark genug zeigt. Nicht verkannt soll übrigens werden, nicht unbeachtet bleiben, daß die Musik unserer Zeit jedoch allein durch die Kraft der Harmonie manche starken, tiefen Wirkungen erzielt hat. Nur gegen das Übersteigerte, gegen das Alleinherrschenwollen des Harmonischen ist Einspruch zu erheben.

In der erhofften klaren Melodie, verbunden mit einer aus dem Geiste unserer Zeit gewonnenen wesenhaft deutschen Harmonik — ohne Erinnerungen also an deren frühere Exzesse in neuerer Zeit — dürfte auch das Heil für eine kommende, eine breitere Resonanz im Volke findende Opernmusik erblickt werden können. Daß das Harmonische etwa am Punkte einer Erschöpfung angelangt wäre, können und wollen wir nicht glauben. Oder sollten wir uns wirklich, wie manche meinen, ausgeschrieben haben und auch die melodischen Möglichkeiten zum größten Teil verbraucht sein? Eklektizismus gewahren wir gegenwärtig in der gesamten Musik freilich genug.

Wenn man heute manchmal hört, die Melodie der Oper unserer Tage sei, wie schon erwähnt, der Zeit entsprechend, kühler, herber, weniger romantisch überschwänglich, so mag dies gewiß zutreffen. Ebenso, wenn man sagt, die jetzige Oper wolle weniger Musikdrama als vielmehr „Theateroper" sein oder „Musizieroper", jedoch unter Verwertung aller inzwischen musikalisch-dramatisch gewonnenen Errungenschaften und von mehr geistiger Haltung als die Theateroper früherer Zeit. Mit dieser Änderung im Charakter der Melodik der Oper ist jedoch noch nichts über ihre Qualität und damit über ihre Anwartschaft auf weitreichende Wirkung gesagt. Auch dürfen wir nicht übersehen, daß es gegenwärtig verschiedenartige Strömungen auf dem Gebiete der Oper gibt. Den Opernwerken, Musikdramen für Anspruchsvollere, für Musikkenner stehen solche eingänglicherer Natur, mehr volkstümlich geartete gegenüber. Nie aber darf vergessen werden, daß eine Kunstgattung, die wie die der Oper weitestreichende Wirkung zu erzielen sucht, sich nicht ganz vom Boden des Volkes lösen und zum Tummelfeld musikalischer und dramatischer Experimente werden darf. Die Werke von Caesar *Bresgen* scheinen hier sehr verheißungsvolle Ansätze, die der aufmerksamsten Beachtung wert sind. In der von ihm gepflegten Richtung könnte dem Opernkunstwerk neues, frisches, gesundes Blut zugeführt werden, könnten echt volkshafte Opernschöpfungen im besten Sinne dieses Wortes entstehen.

Worin daneben die kühle Haltung so vieler Hörer den meisten neuzeitlichen Opern gegenüber zu suchen ist, soll hier nicht im einzelnen untersucht werden; diese Erscheinung bildet nicht das Thema der vorliegenden Zeilen. Eines aber möge hierzu noch gesagt werden: wir sind neuerdings hinsichtlich des *Wortes* im dramatischen Werke, auch was die Oper betrifft, anspruchsvoller geworden, dies nicht zuletzt in Bezug auf die Verständlichkeit der gesungenen Worte während der Aufführung. Daß diese Verständlichkeit oder, richtiger gesagt, Nichtverständlichkeit ein wunder Punkt, eine bisher im allgemeinen nur wenig beachtete und kaum jemals ganz zu lösende Frage des Opernkunstwerkes ist, weiß jeder, und gerade jetzt kann man in einer Opernaufführung immer wieder entsprechende Äußerungen hören.

Wir kommen damit zum mutmaßlich zweiten Grunde für die kühle Reserve eines großen Teils des Publikums gegenüber dem Opernschaffen unserer Zeit. So manche neuere Oper vermochte wohl den Hörer nicht tiefer zu interessieren, da ihm infolge eines zu starken, das Wort häufig unverständlich lassenden Orchesters, nicht weniges

[3] „Reger häuft bewußt die letzten harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten in einer Weise, die dem Hörer das Miterleben zur Unmöglichkeit macht", sagt H. Riemann.

der Handlung zuweilen bereits die wichtige Exposition, unklar blieb. Das den ersten, wichtigsten Ausdrucksfaktor eines jeden dramatischen Werkes darstellende Wort (des Solodarstellers) kommt in der Oper, im Musikdrama freilich auch sonst bekanntlich meist nur höchst unvollkommen, verhältnismäßig selten zur Geltung. In den beliebten dem Spielplan ständig angehörenden musikalischen Bühnenwerken wiegt die melodische Substanz, der Reichtum an fesselnden Melodien dieses Übel zu einem guten Teil auf. Meist ist es so, daß der Inhalt der Handlung einer, für den Zuschauer und Zuhörer nicht selten zeitweilig zur bloßen Pantomime werdenden, Oper in so manchen Szenen nur aus den Gebärden der Darsteller mühevoll einigermaßen erraten werden kann. Der Dichter und Opernschöpfer E. Th. A. Hoffmann verlangte daher auch, die Szenen einer Oper müßten so geordnet sein, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, müsse der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Der selbst dichtende und komponierende Philosoph *Nietzsche* aber meint etwas anspruchsvoller, doch gewiß nicht unzutreffend, der Hörer einer Oper müsse die Worte „aus der Musik *ahnen*". Beide Ratschläge werden leider oft genug die einzigen Möglichkeiten zur Gewinnung eines notdürftigen inhaltlichen Verständnisses für die Opernhandlung bilden, sie sind aber doch nur Kompromisse, denn wo bleibt dann ein genaues Erkennen und Aufnehmen all der feinen gefühlsmäßigen oder malenden Charakteristik der Worte durch Gesang und Orchester?

Das Nichtverstehenkönnen der gesungenen Worte in einer Opernaufführung bildet schon von jeher ein Hindernis für den vollen künstlerischen Genuß. Es ist hier selbstverständlich in erster Linie von den Worten der Solodarsteller die Rede, denn ein Verständlichwerden der Worte der Ensembles und Chöre muß von vornherein aus naheliegenden, rein akustischen Gründen in weitaus größtem Umfange ausgeschlossen bleiben. Vielleicht einer, vom Verfasser dieser Zeilen ans Licht gestellten Anregung Alfred Rosenbergs[4] in seinem „Mythus" zufolge haben Opernschöpfer der neuesten Zeit einer Klärung in dieser Beziehung wegen größere Teile der Handlung einzelner ihrer Werke völlig unvertont gelassen! Auch Richard Strauß hat neuerdings, nachdem bereits früher Wagner hierin vorangegangen war[5], in seinen Opern „Intermezzo" und „Capriccio" sich angelegentlich um die Geltung des Wortes bemüht; Strauß sucht ein Verständlichwerden desselben durch Anwendung eines sehr durchsichtigen Orchesters zu erreichen. Hier möge nun ein weiteres Mittel, ein Mittel besonderer Art, als Versuch zugunsten des Opernwortes in Anregung gebracht werden. Die Form des *Melodrams* ist es, die für gewisse noch zu kennzeichnende Teile der Oper in Erinnerung gebracht werden soll. Unter Melodram versteht man bekanntlich die Verbindung von gesprochener Rede und Musik, wobei die letztere entweder die gesprochenen Worte begleitet oder deren Zwischenpausen füllt. Es sind früher gewiß öfter Einwände gegen diese Kunstform erhoben worden; man hat sie manchmal eine „Zwittergattung" genannt. Dies dürfte aber nur dann berechtigt sein, „wenn die Sprachmelodik sich einer musikalischen Melodie soweit annähert, daß sie die intonatorische Reinheit der letzteren stört. Hält sie sich aber genügend selbständig, so ist kaum einzusehen, warum nicht das Ohr des Zuhörers gleichzeitig in zwei ästhetischen Ebenen auffassen und beide in sich auf einen gemeinsamen künstlerischen Nenner soll bringen können" (Moser).

Könnte nun diese musikalische Form, das Melodram, nicht zeitweilig, auf größere Strecken, eine Lösung der Frage bieten, das Opernwort klar hörbar werden zu lassen? Ohne jeweils eine fühlbare Unterbrechung der Musik, ohne also einen Stilbruch eintreten zu lassen, wäre hierbei gleichzeitig dem Orchester in größeren Sprechpausen auch die Möglichkeit zu einer gewissen sinfonischen Betätigung, und hierbei auch zu leitmotivischer Behandlung (diese letztere meisterhaft angewandt im 2. Akte des „Fidelio") gegeben. Wäre eine solche Form nicht für der Exposition dienende Szenen und andere mehr verstandesmäßig als gefühlshaft geartete Dialoge oder Monologe trefflich geeignet? Es würde sich im allgemeinen um Teile handeln, die in der älteren Oper durch das Rezitativ, besonders durch das Seccorezitativ erledigt wurden. Die melodramatische Musik kann neben den Worten oft von sehr feiner und tiefer Wirkung sein. In so mancher melodramatisch untermalten Sprechszene, der wir in den tönenden Filmen unserer Zeit begegnen, ist es uns möglich, die Wirkung dieser Kunstform gut zu beobachten, und wir müssen sagen, daß sie hier häufig von starker stimmunggebender Kraft ist. Doch ganz allgemein: gerade in der melodramatischen Verbindung mit der gesprochenen Rede scheinen uns die Töne der Musik manchmal, besonders in gefühlshaften Momenten, etwas unsagbar Ideales auszuströmen, sie berühren uns wie ein Klang aus einer fernen Welt — zuweilen intensiver noch, von einem eigenen, anderen Reiz als beim gesungenen Wort. (Das Ohr ist hier auch nicht durch allzu vieles und intensives Hören von Musik zu sehr in Anspruch genommen und wird dadurch nicht so ermüdet wie in einer durchkomponierten Oper.)

Daß im melodramatischen Orchester nicht in jedem Takte unbedingt etwas Melodisches vor sich gehen muß, liegt klar auf der Hand. Auch die Harmonie allein, so etwa in ausdrucksvoll modulierenden Akkorden, kann hier von tiefster, eindringlichster Wirkung sein. Der melodramatische Komponist vermag, im Ganzen gesehen, ferner viel freier zu gestalten, ist er doch mit seiner Musik nicht an die Gesetze des gesungenen Wortes gebunden. Bildet die Unterbrechung der Musik durch das bloße gesprochene Wort wie in so vielen älteren sogenannten Dialogopern doch immer einen mehr oder weniger fühlbaren Stilbruch, so bleibt mit der Anwendung des melodramatisch begleiteten gesprochenen Wortes für dem früheren Dialog entsprechende Partien einer Oper, eines Musikdramas die stilistische, musikalische Einheit gewahrt. Die Form des Melodrams bietet wohl die einzige Möglichkeit, ein musikdramatisches Werk stets in der Sphäre der Musik zu halten und dabei gleichzeitig die für die genaue Kenntnis der Handlung, für deren Verständlichkeit unbedingt erforderlichen, wichtigen Worte hörbar werden zu lassen.

Die Worte eines Gedichtes oder einer Opernszene kommen bei melodramatischer Behandlung zunächst in akustischer Beziehung jedenfalls zu ihrem vollen Recht und können damit auch ihrem Sinn nach durch den Hörer mühelos aufgenom-

[4] In „Die Musik" April 1941.

[5] Siehe des Verfassers Abhandlung „Das Wort in der Opernaufführung" in „Die Musik" 1939.

men werden; sie können auch vom Darsteller stets in sinngemäßer Betonung gebracht werden, was dem Sänger, durch die Vertonung gebunden, bei deklamatorischen Schwächen in dieser, bekanntlich nicht immer möglich ist. Das gesungene Wort ist ferner schon an sich, auch ohne Begleitung von Instrumenten, immer weniger leicht verständlich als das gesprochene. Wenn Wagner einmal in einer seiner theoretischen Schriften erklärt, daß in seinem Musikdrama überall da, wo die *dramatische Sprache* das Notwendige sei, die Musik sich dieser vollkommen unterzuordnen habe, denn gerade die Musik besitze „die Fähigkeit, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Element der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren lasse, während sie dennoch sie unterstütze", so gilt letzteres in erhöhtem Maße für die melodramatisch eingesetzte Musik, d. h. mit noch weit günstigerem Ergebnis für die Klarheit der Worte.

Kein Geringerer als einer unserer größten Meister der Oper, Mozart, hat sich einmal mit dem Plan getragen, die Form des Melodrams grundsätzlich in der Oper zu verwerten und in einem Brief darüber näher ausgesprochen. Als er die damals erfolgreichen Melodramen (derzeit auch Monodramen und Duodramen genannt) seines Zeitgenossen Georg Benda kennen gelernt hatte und gebeten wurde, auch ein solches Werk zu komponieren, schreibt er 1778 von Mannheim aus an den Vater: „Herr von Dalberg [Leiter einer Theatergesellschaft] . . . läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama [Melodram] komponiert habe, und in der Tat habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewunschen. Ich habe damals hier ein solch Stück zweimal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen; in der Tat, mich hat noch niemal etwas so surpreniert. Denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effekt machen. Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern deklamiert wird und die Musik wie ein obligiertes Rezitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut. . . Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man sollte die meisten Rezitativ auf solche Art in der Opera traktieren und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen."

Mozart hat das in Auftrag gegebene Melodram leider nicht komponiert, doch hat er diese Musikform etwas später sehr wirkungsvoll in seiner nicht ganz vollendeten Oper „Zaide", sowie in seiner Musik zu dem Schauspiel „König Thamos" angewandt. Nach ihm haben dies im musikalischen Bühnenwerk dann auch Weber in „Preziosa" und „Freischütz" (Wolfschluchtszene) und Beethoven in der Kerkerszene des „Fidelio" mit besonders starker Wirkung getan.

Man beachte in Mozarts Brief: nur, wenn die Worte sich durch die Musik *gut ausdrücken* lassen, sollten sie nach Mozarts Meinung im Rezitativ *gesungen* werden. Das *vom Orchester untermalte gesprochene* Wort ist für Mozart von „herrlichster Wirkung"! Wenn Mozart das Melodram außer in den genannten Werken nicht weiter verwendete, so ist dies wohl auf die damalige ungünstige Lage der deutschen Oper zurückzuführen, die ihn veranlaßte, sich wieder der italienischen Oper zuzuwenden.

Aus neuerer Zeit dürften manchen Kunstfreunden zwei lange mit größtem Erfolg im Konzertsaal wiedergegebene Melodramen bekannt sein: Richard Strauß' „Enoch Arden" nach Tennysons Dichtung und Wildenbruchs „Hexenlied" mit der Musik von Schillings.

Unser größter Dichter aber, Goethe, hat einmal eigens die Dichtung für ein Melodram geschaffen, die von dem Weimarer Komponisten Eberwein vertonte „Proserpina". In seiner späteren Zeit beabsichtigte Goethe, worauf Abert einmal aufmerksam macht, die Anfangsszenen des ersten Teils von „Faust" vom ersten Monolog an (mit Fortlassung der Szene mit Wagner) bis zum Engelschor „Euch ist der Meister nah, Euch ist er da" melodramatisch bearbeiten zu lassen und er schreibt darüber 1815: „Die Absicht ist, Fausten mit seltener musikalischer Begleitung rezitieren zu lassen, die Annäherung und Erscheinung des Geistes wird melodramatisch behandelt, der Schlußchor melodisch, woraus dann ein kleines Stück entsteht, welches etwa über eine halbe Stunde dauern mag." Da Eberwein, der die Musik schreiben sollte, den Intentionen Goethes nicht entsprechen konnte, ist aus dem Plan des Dichters leider nichts geworden. Erwähnung verdient auch, daß Richard Wagner in seiner Jugendzeit aus dem „Faust" das Gebet Gretchens „Ach neige, du Schmerzenreiche" melodramatisch vertonte.

Von nicht geringem Interesse ist es nun, zu sehen, daß der größte deutsche Dramatiker des Wortes nach Schiller, Hebbel, der Form des Melodrams eine besondere Neigung entgegenbrachte. Robert Schumann, der Hebbels Schauspiel „Genoveva" 1850 als Grundlage seiner gleichnamigen Oper benutzt hatte, schuf 1853 eine melodramatische Vertonung der Hebbelschen Balladen „Schön Hedwig" und „Der Heideknabe". Als er seine Kompositionen an den Dichter gesandt hatte, schreibt ihm dieser: „Der Zufall fügte es, daß ich an demselben Tage, wo ich Ihre Balladen empfing, die Musik zu hören bekam, weil ich mit meiner Frau in ein musikalisches Haus eingeladen war, und ich wurde von der Gewalt Ihrer Töne namentlich da erschüttert, wo im „Heideknaben" die Erzählung des Traumes eintritt. Wundern werden Sie sich, wenn ich Ihnen gestehe, daß diese Ihnen eigentümliche neue Form in mir die Hoffnung gemeinschaftlicher Verständigung zwischen Ihnen und mir über ein Problem, das mich seit langen Jahren beschäftigt, erregt hat. Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich, seines ungeheuren Umfangs wegen, bis auf wenige Partien, ganz im allgemeinen hielte und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie zum Beispiel die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein „Moloch", an dem ich nun schon zehn Jahre arbeite und der nichts Geringeres darstellt, als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt. Doch darüber läßt sich nicht schreiben, nur reden und Sie stellten uns ja auch einen Besuch in Wien in Aussicht."

Es bleibt immer zu bedauern, daß die von Hebbel geplante dichterisch-musikalische Zusammenarbeit nicht zustande kam. Es wäre uns damit unstreitig der interessante Versuch eines neuartigen Zusammenwirkens von Drama und Musik von Seiten zweier großer Persönlichkeiten auf diesen Gebieten der Kunst geschenkt worden. Der genial konzipierte, gewaltige „Moloch" blieb leider ein Torso; nur zwei Akte hat Hebbel von ihm vollendet.

Bemerkenswert ist, daß Hebbel, wenn er die

1. Die Flöte montiert.

Die Flöte für Einarmige.

2. Die Flöte wird gespielt.

Aufnahmen (2) des Verfassers.

(Zu dem Aufsatz von Emil Mülle : „Notizen zur Böhmflöte für Einarmige“ Seite 203 ff im vorliegenden Heft.)

ZFM-Archiv

Christian Döbereiner

ZFM-Archiv

Adolf Wallnöfer

Musik für sein Drama heranzuziehen beabsichtigte, nicht die Vertonung des Wortes wünschte, also nicht das gesungene Wort, sondern nur die melodramatische Untermalung des gesprochenen Wortes durch das Orchester. Ihm als dramatischen Dichter mußte daran gelegen sein, daß bei einer Mitwirkung der Musik seine Worte möglichst ungeschmälert und klar verständlich zur Geltung kamen.

Durch Anwendung der melodramatischen Form in Expositionsteilen der Handlung wie auch sonst in größeren rein verstandesmäßig gearteten, dem Fortgang der Handlung dienenden Abschnitten eines musikdramatischen Werkes könnte es möglich sein, dementsprechend eine gerade in diesen Teilen unerläßliche Verständlichkeit des Wortes zu erreichen. Diese melodramatisch gehaltenen Perioden würden gleichsam ein — in Melodie wie in Harmonie neuzeitlich geformtes, dem der alten Oper gegenüber freieres — Recitativo accompagnato darstellen, mit dem Unterschied, daß die Worte nicht gesungen sondern gesprochen werden. Die Vollmusik der umfangreicheren, vorwiegend gefühls- und stimmungshaltigen Partien des vom Orchester begleiteten *gesungenen* Wortes würde sich demgegenüber umso wirkungsvoller, eindringlicher abheben. Den Opernschaffenden sei diese Anregung als Versuch der Lösung einer noch immer ungelösten, gerade vom Standpunkt unserer auf allen Gebieten Klarheit verlangenden Zeit als wichtig zu betrachtenden Frage hiermit weitergegeben und sie möge damit gegebenenfalls zu allgemeiner Diskussion gestellt sein.

Beethovens Konversationshefte als biographische Quelle.

Zum 2. Band von Georg Schünemanns Erstausgabe (II)*).

Von Max Unger, Leipzig.

Im Folgenden seien wie bei den Mitteilungen über den 1. Band (Novemberheft 1942, S. 39 ff.) kurze Hinweise auf sonstige bedeutsame Inhaltseinzelheiten geboten. Zuerst sollen wieder die wichtigeren Einträge des Tondichters selbst hervorgehoben werden.

Es entspricht gewiß den Tatsachen, daß Beethoven im landläufigen Sinne sehr ungeschickt war, daß, wie Schindler berichtet hat, kein zerbrechlicher Gegenstand unter seinen Händen sicher war. Es mag auch zutreffen, daß er, wie auch überliefert wird, den Wert des Geldes oder der Waren manchmal nicht richtig abzuschätzen verstand. Aber in gewissem Betracht war er sogar praktisch zu nennen: Neuerungen und neuen Erfindungen aller Art brachte er zeitlebens starke Aufmerksamkeit entgegen. Davon hier nach dem vorliegenden Band einige Beispiele:

Einmal stellt er sich die Frage: „*Sollte nicht durch eine Art Uhrwerk* ein Paar Gehörmaschinen verfertigt werden können, wodurch immer die so notwendige Bewegung der Luft für den schall für das ohr erneuert werde?" (S. 12/13.) Dieser Eintrag, der eine seiner schmerzlichsten Lebenserfahrungen betrifft, mutet uns wohl rührend naiv an; denn die Verstärkung der Luftbewegung durch eine Maschine würde die Klarheit der Sprache oder der Töne nur trüben. Anderseits sollte man sich aber über die Forderung nicht lustig machen. Ist es doch gerade in neuerer Zeit gelungen, den Schall durch ein anderes Verfahren künstlich zu verstärken. Sodann wünscht er sich eine „Maschine um die Briefe nieder zu drücken" (S. 14.) Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß in jenen Tagen im allgemeinen kein besonderer Umschlag gebraucht, sondern die Rückseite des Briefes nicht beschrieben und dieser dann so zusammengefaltet wurde, daß man außen die Anschrift anbringen konnte. (Nach Schünemanns Lesung folgen auf den vorigen Satz diese Fragen: „Kosten die Briefe inländisch eben so viel werden selbe gewogen? u. w[er] gibt Marken." Ist das letzte Wort wirklich richtig entziffert? Zu Beethovens Zeiten verwendete man ja noch gar keine Briefmarken. Oder benötigte man damals beim Aufgeben von Briefen Marken anderer Art?) Weiterhin vermerkt Beethoven u. a. eine „Maschine zum Einkühlen" (S. 71), eine „Maschine worauf man Teller stellt" (S. 120), eine „Maschine die Meßer u. Gabel draub. [darauf?] zu legen" (S. 134), eine „Kaffe-Maschine" (S. 135), „Ökonomie-Tinte" (S. 178), ein „Futteral für die Gehör-Maschine" (S. 248), ein „Mittel feuchte Mauren Trocken zu machen" (S. 241) oder noch zwei ausführlichere Notizen: „Schwimgürtel im Frühjahre 1820 von einem in Verona erfunden — Der Schwimmg. wird ober den Hüften um den leib geschnallt, aufgeblasen u. kann zugeschraubet deswegen hinschreiben ——— der hiesige Instrum.macher Schulz macht Flöte[n] welche bis das *kleine Fis u. F angeben*" (S. 232). In gleichem Betracht aufschlußreich sind aber auch die eigenhändigen Büchernotizen, die er Tagesblättern — meist der „Wiener Zeitung" — entnahm. Da begegnen einem Titel wie die folgenden: „Donndorf J. A. über Tod Scheintodt etc." (S. 160), „D. G. H. Zinkens Allgemeines ökonomisches lexicon, worin [nicht nur] Jagd, Fischerej etc, sondern alles mögliche etc mit 28 Kupfern 6-te Ausgabe von C. A. leich" (ebd.), „Die Haußarznejkunde etc etc von Dr: C. J Kilian etc leipzig 1819" (S. 158), „Hufelands Makrobiotik" etc 2 Theile 3te sehr vermehrte Auflage. Berlin 1820" (ebd.), „Das neue große geprüfte u. Bewährte Kochbuch" etc 4-te verbeßerte u. mit 123 Speisen vermehrte Ausgabe gr: 8. linz 1818" (S. 199), „Belehrungen über Brillen etc etc mit der Beschreibung einer verbesserten patentirten Gehörmaschine" (S. 270) u. dgl. Beethovens Naturliebe bezeugen die folgenden Bücher: „Bienenkatechismus für's landvolk 4-te auflage mit 1 Kupfer leipzig 1820" (S. 80), „Majer der passagier zu Pferde ein Noth u. Hülfsbüchlein etc Erfurt 1811" (ebd.), „Die Gartenkunst etc etc von J. F. Blotz u. J. C. christ 3-te umgearbeitete Auflage. . . 2 — theile 819—820 bej C. Voß" (S. 138), „Nagels vollständiges Hülfs-Buch für junge Schmetterlings-Sammler etc etc" (S. 139), „der Bienenvater der practische etc 4-te Auflage leipzig 1820" (S. 146), „Abacher N J. der vollkommene Blumengärtner etc etc 8. Regenspurg" (S. 147), „Bej Armbruster Siegerstraße [richtig wohl: Singerstraße] Wegweiser auf Ausflügen und Streifzüge[n] durch österreich etc. von F. C.

*) Der 1. Teil der Besprechung ist in Heft 5/6 unserer Zeitschrift Seite 87 ff. veröffentlicht worden. „*Ludwig van Beethovens Konversationshefte*" erscheinen im *Max Hesse-Verlag*, Berlin. Sie werden von Prof. Dr. *Georg Schünemann* im Auftrage der Preußischen Staatsbibliothek herausgegeben.

Weidmann 1820" (S. 181), „Grundriß einer Geschichte der Entstehung u. Vergrößerung der Kirche u. des ortes Maria-Zell etc etc" (S. 199), „Bilder aus den Alpen der Stejermark von Schuhmacher mit einem Kupfer u. einer Musikbejlage" (S. 29), „Der Reisegefährte durch die Schweiz oder das ob der ennsische Salzkammergut etc etc von Johann Steiner etc klein 8 Linz" (S. 272), „Dr F H M der Astronomische Jugend Freund etc etc 2 theile 8. tübingen. 1822." (S. 270 f.) u. a. m. Aus andern Wissensgebieten seien nur angeführt: „System der Philosophie etc. von Dr. Fr. Calker. Professor der P. in Bonn. Bonn 1820" (S. 159), „Kerndörfer H. A. Materialien für den ersten Unterricht in der declamation etc 8. leipzig 1820" (S. 146) und die Werke einer dem Meister persönlich bekannten Wienerin, die so verzeichnet sind: „Nb. die pichler gibt hier in Wien ihre schriften verbessert heraus" (S. 161).

Von *Musikbüchern* ist in dem Band anscheinend nur ein einziges angeführt: „Anekdoden [so] u. Bemerkungen Musik betreffend etc aus dem Englischen von Michaelis leipzig 1819 kl. 8" (S. 146). Manche der hier verzeichneten Schriften mögen auch für den Neffen Karl bestimmt gewesen sein. Bei einer Reihe anderer Bücher ist diese Fürsorglichkeit als selbstverständlich anzunehmen, so bei den folgenden Einzeichnungen: „bej Härter eine Merkwürdige neue Ausgabe alter classiker zu erfragen auf Supscription von Stuttgarter gelehrten nach den ältesten seltensten Editionen" (S. 218), „von chr: Fr: Rost, etc griechisch-deutsches Schulwörterbuch mit durchgehender Bezeichnung der Quantität zweifelhafter Silben. gr: 8 gotha 1820. . ." (S. 180), „F. W. Döring Anleitung zum übersetzen aus dem deutschen in's lateinische etc 2 theile. 8. leipzig 1820" (S. 192), „Schiller für Karl" (S. 119, wohl nur ein Erinnerungseintrag, dem Knaben sein eigenes Exemplar zu schicken) u. a. Ein einziger Musikalienvermerk: „in der Wiener Zeitung 13 overturen von Rossini zu 13 oper[n]" (S. 16, es handelt sich um eine bei S. A. Steiner & Co. erschienene Ausgabe für Klavier zu vier Händen). Etwa am 10. April 1820 hat der Meister den folgenden Satz offenbar aus einer Tageszeitung abgeschrieben: „am 31ten [richtig: 27.] März 1820 ward *Kügelchen* in Dresden auf offener Sehr belebter landstraße bej hellem Mondscheine schrecklich ermordet und beraubt" (S. 38). (Der Maler Gerhard von Kügelgen war ein Bonner Jugendfreund des Tondichters.) In einem Gespräch Olivas vom gleichen Tag kommt der Name Franz Xaver Gebauers, des Leiters der Wiener „Spirituelkonzerte", vor. Beethoven wirft ein: „Geh! Bauer", (S. 40), womit er bedeuten will, daß er sich aus den mangelhaften Aufführungen des Orchesterdirektors wenig macht. Neben Einträgen von zahlreichen freien Wohnungen in und um Wien findet man gelegentlich auch solche von verkäuflichen Häusern, einmal sogar von einer „Schönen landwirtschaft in Neudorf mit 16 Joch Aecker 7 werk Tagwiesen [?] 2 Pferde Karren etc. alles für 12,500 fl: w. w." (S. 138). Beethoven hatte ja seit längeren Jahren die Absicht, sich in der Umgegend von Wien anzukaufen.

Mitte Juni 1820 hat der Meister die Worte eingetragen: „Bernard auf Art der Phantasieen Gedicht die Musik län[d]lich einiges von lichtenstein bloß mit Harmonie dies könnte ein Chor zulezt abgeben mit 2 harmon[ien]" (S. 182). Diese Sätze enthalten einen Werkplan, der im Beethovenschrifttum bisher wohl noch unbeachtet geblieben ist: Der Meister dachte an eine Art neuer Chorphantasie, deren Instrumentalteil ausschließlich Bläsern übertragen werden sollte. Das ganze Werk sollte pastorale Stimmung besitzen. Gegen Ende sollte der nach einem Gedicht von Bernard geschriebene Chor, von zwei Harmonien (offenbar Bläserchören) begleitet, einsetzen. Die Worte „einiges von lichtenstein" beziehen sich wohl, wie auch Schünemann vermutet, auf die Burg Lichtenstein bei Mödling. Wahrscheinlich sollten der Text wie die Musik diese Landschaft verherrlichen. (Im Mai 1819 findet sich im 2. Heft auch die folgende persönliche Aufschreibung des Tondichters, die von seiner Liebe zu dem besagten Stück Natur Zeugnis ablegt: „ganze Täge auf dem Mödl[ing]-lichtensteinischen Berge bleiben" (1. Band, S. 71). — Beethovens mangelhafte Anlagen — oder nur unzureichende Ausbildung? — in der Mathematik bekunden wie im ersten Band auch im vorliegenden einige Stellen. So hat er einmal, um 8×15 auszurechnen, die Zahl 15 achtmal, und um 8×250 herauszubekommen, die Zahl 250 achtmal untereinandergeschrieben und dann die Summen errechnet (S. 166 und 187). Unter den vielen persönlichen Einträgen, welche den Neffen betreffen, fallen zwei besonders auf. Bereits im Juni 1820 vermerkt der Meister: „das Testament nicht zu vergeßen" (S. 147). Und in der zweiten Hälfte Januar 1823: „wegen Karls Testament ob man anderen Verwandten auch etwas vermachen muß" (S. 325). Beethoven wollte, wie er mehrere Zeilen vorher vermerkt hat, „Morgen bej Bach frag[en] ob Steiner nicht zu zwing[en] die werk[e] herauszu geben", ferner „ob die gegebenen [Schottischen] lieder nicht als Intereßen [Zinsen für seine Schuld bei dem Verleger] betrachtet werd[en] können", wollte sich außerdem erkundigen „wegen der Erbschaft vom Bruder [für Karl] auch Bach wegen herausgabe Sämtlicher werke". Also gedachte er bei dieser Gelegenheit mit dem Juristen auch wegen des eigenen Testaments mit Rücksprache zu nehmen. Sein erstes Testament für Karl legte er dann am 6. März desselben Jahres in Form eines Briefes an jenen Anwalt nieder. Unter den zuletzt angeführten Niederschriften liest man ferner: „meine Violinen in Ordn[ung] bring[en] . . ." Es handelt sich dabei um die vier Streichinstrumente — ein „Streichquartett" —, die der Fürst Carl Lichnowsky dem Tondichter vor langen Jahren geschenkt hatte.

Gegen Mitte Februar 1823 (S. 382) finden sich die folgenden Einträge von Beethovens Hand: „wegen prinz Regenten eine schrift . . . die schrift taugt nichts, u. muß von Bach geänd. werden." Diese Sätze beziehen sich auf eine Eingabe Beethovens an den König Georg IV. von England, die der K. K. Gesandtschaftssekretär Bauer samt einem gestochenen Partiturexemplar der „Schlacht bei Vittoria" mit nach London nehmen sollte. Im Jahr 1813 hatte der Meister dem Empfänger, der damals noch Prinzregent war, eine Abschrift des ihm gewidmeten, noch ungedruckten Werkes geschickt, aber nie eine Antwort, geschweige das erhoffte übliche Geschenk bekommen. Von der „Schrift" ist nur ein Entwurf von Schindlers Hand erhalten (vgl. Thayer-Riemann IV, S. 385f.). Anscheinend bezieht sich der zweite der oben angeführten Sätze auf diesen Entwurf. Da Dr. Bach ihn noch ändern sollte, ist anzunehmen, daß der endgültige Wortlaut des Schreibens von ihm stark abwich. Eine einzige Probe von des Tondichters Humor: Im Juni 1820 (S. 136) findet man das echt Beethovensche Wortspiel „Österreicher Eselreicher" eingetragen. Im glei-

chen Monat (S. 149) liest man die Selbstaufforderung: „Nach der Erdödy fragen“. Bereits Anfang Januar 1820 hatte sich der Meister die Anschrift der Dame vermerkt (vgl. Novemberheft 1942, S. 46).

Im August desselben Jahres (S. 213 f.) berichtet dann eine unbekannte Hand von dunklen Begebenheiten krimineller Art, die sich im Grafenhause zugetragen hatten. Diese „kuriosen Sachen“, wie sie der Schreiber dort bezeichnet, hatten die Verweisung der Gräfin außer Landes zur Folge. Sie sind bisher nicht aufgeklärt worden. Thayer, der aus Gerichtsakten Näheres wußte, verschweigt sie absichtlich, und auch Robert Franz Müller, der den Dingen von neuem nachgegangen ist, hat leider nichts über seine Forschungsergebnisse berichtet.

Zu den persönlichen Aufzeichnungen sind endlich noch verschiedene musikalische Vermerke, hauptsächlich Skizzen, zu rechnen. Die meisten davon hat Beethoven nicht weitergeführt. Dazu gehören außer dem schon oben erwähnten kurzen Entwurf 16 in sich fertige Takte eines Walzers in a-moll (nur die Melodie, S. 112). Dann zwei Takte eines Gesangstücks (Kanonanfangs?) auf die Worte: „Es sind nur Steine“ (S. 163). Daß es sich auf S. A. Steiner beziehen soll, deutet Beethoven darüber durch den Vermerk des Namens des Verlegers an. Natürlich will er auf dessen Hartherzigkeit in der Schuldsache anspielen. Weiterhin Entwürfe zu Instrumentalwerken in D-dur (S. 270 f. und 274); sie scheinen miteinander im Zusammenhang zu stehen. Sodann wieder mehrere Zeilen Vorarbeiten zu einem Gesangstück (S. 294 f.). Leider läßt es sich nicht sagen, auf welche Dichtung diese Melodievermerke gedacht sind; denn Beethoven hat den Noten nur einige wenige, mitten aus einer Strophe herausgenommene Worte beigeschrieben. (Der Herausgeber hat vor der ersten Notenzeile ein b hinzugefügt; so wie er die Skizzen gedeutet hat, muß bei den ersten sechs Zeilen jedoch B-dur vorausgesetzt werden.) Nachweisbar sind nur fünf Takte aus dem Herbst 1820 (S. 248); sie gehören zum „patrem omnipotentem“ der Missa solemnis.

Nur selten ergreift Beethoven selbst den Bleistift, um an einer Unterhaltung teilzunehmen. Er tut es im wesentlichen nur, wenn es sich um eine persönlichste Angelegenheit handelt und seine Worte nicht von einer dritten Person gehört werden sollen. Das vorliegende Buch enthält als solch seltenen Fall das berühmte Gespräch, das in der ersten Februarhälfte 1823 (S. 363 ff.) zwischen Schindler und Beethoven über dessen Beziehungen zu Giulietta Guicciardi, der damaligen Gräfin Gallenberg, wahrscheinlich in einem Gasthaus geführt wurde. Aus dieser Unterhaltung hat der „Famulus“ des Meisters später den falschen Schluß gezogen, daß die „Unsterbliche Geliebte“ in der Guicciardi zu sehen sei. Beethoven unterhielt sich mit Schindler auf diesen Seiten größtenteils in französischer Sprache; wahrscheinlich, damit es nicht von jedem andern gelesen werden konnte.

Wie wir aus dem ersten Band erfahren haben, war Schindler bereits im Jahre 1819 gelegentlich als Schreiber in den Unterhaltungsbüchern aufgetreten. In seiner Beethovenbiographie findet sich jedoch die folgende Erklärung: „Schon 1816 fand er (Beethoven) sich in Verhältnisse verwickelt, die ihm viele Schreibereien verursachten. Dr. Bach, in dessen Kanzlei ich täglich einige Stunden gearbeitet, empfahl ihm alles mir anzuvertrauen. Ich wurde also Beethovens „Geheimsekretär — ohne Gehalt“. Schon bei Thayer-Riemann wird darauf hingewiesen, daß diese Aussage nicht buchstäblich zu nehmen ist. Der Schreiber dieser Zeilen glaubt jedoch, die Auffassung, daß Schindler dem Meister seit 1816 sehr nahe gestanden und ihm schon in den nächsten Jahren häufig in häuslichen und geschäftlichen Angelegenheiten geholfen habe, noch stärker als Thayer, Deiters und Riemann einschränken zu müssen. Zweifellos hat Schindler nämlich in den Jahren 1816—1822 noch nicht viel für den Tondichter geleistet. Schon aus der Beschreibung der Gesprächhefte im September- und Novemberheft 1942 geht hervor, daß in den Jahren 1819/20 vor allem Oliva die rechte Hand Beethovens war, daneben unterstützte Carl Bernard den Tondichter in den Erziehungs- und Vormundschaftsangelegenheiten des Neffen. Aber auch als sich Oliva im Dezember 1820 für immer von Wien nach Rußland wandte, rückte Schindler noch keineswegs an seine Stelle. Diese Behauptung kann durch verschiedene Tatsachen bewiesen werden: Erstens ist, soweit zu sehen, aus den Jahren 1821 und 1822, kein einziger von ihm nach Beethovens Diktat oder Entwurf geschriebener Brief vorhanden. Im Jahr 1821, aus dem nur wenige Briefe des Tondichters erhalten sind, scheint dieser alles Schriftliche selbst erledigt zu haben, und im folgenden Sommer zog er dazu häufig den knapp 16jährigen Neffen heran, der sich damals auch selbst wiederholt Sekretär seines Onkels bezeichnete. Daneben war in jenen Tagen für ihn auch der Bruder Johann in geschäftlichen Angelegenheiten tätig, jedoch im wesentlichen deshalb, weil er vom Meister anstelle eines Darlehens einige Werke zur beliebigen wirtschaftlichen Verwertung erhalten hatte. Zweitens gehört von den vielen Briefen und Laufzetteln, die von Beethoven an Schindler erhalten sind, mit Sicherheit nur ein einziger der Zeit vor 1823 an, nämlich die kurze Zuschrift, welche mit den Worten beginnt: „Die dedication der zwei Sonaten in As u. Cmoll ist für die Frau Brentano . . .“ und erstmals bei Thayer-Riemann, IV, S. 231 gedruckt ist. Drittens weiß Schindler in seiner Beethovenbiographie aus den Jahren 1821 und 1822 verhältnismäßig wenig zu berichten, während er das folgende bis zum Mai 1824, da durch die Schuld des Meisters eine längere Entfremdung zwischen ihnen herbeigeführt wurde, so eingehend wie keine andere Zeitspanne behandelt hat. Diese Beobachtungen werden auch durch die Gesprächbücher dieser Jahre, soweit erhalten und bisher veröffentlicht, bestätigt. Im Jahr 1819 beteiligt sich Schindler wohl nur einmal an den Unterhaltungen, in den folgenden zwei nur gelegentlich; dagegen ist er in den ersten Monaten 1823 der häufigste Gesprächsteilhaber des Tondichters. Es seien keine Zweifel dagegen vorgebracht, daß der junge Musiker schon von etwa 1819 ab hin und wieder in Beethovens Nähe war, im Jahr 1822 sogar oft; sein eigentlicher „Sekretär ohne Gehalt“ wurde er jedoch erst am Anfang 1823.

Von sonstigen Gesprächsteilnehmern seien hier nur noch die folgenden uns meist schon wohlbekannten Persönlichkeiten des Beethovenkreises erwähnt: Carl Bernard, der Maler Stieler, der Klavierbauer Stein, der sich weiterhin angelegentlich um eine Gehörmaschine für den Tondichter bemüht, der Klavierlehrer Joseph Czerny, Dr. Johann Baptist Bach, Friedrich August Kanne, der Neffe Karl, von dessen eingebildetem Benehmen man einige Proben zur Kenntnis nimmt

(S. 284 ff.), der Schriftleiter Johann Schickh und nicht zuletzt der Graf Moritz Lichnowsky. Der zuletzt Genannte sucht den Meister, der wegen der Wiederaufnahme des Fidelio und vor allem der Wiener Erfolge Rossinis Lust bekommen hatte, *eine neue Oper zu schreiben* (im Februar 1823, S. 351 f. und 358), über Libretti und deren Dichter zu beraten. Zuerst legt er ihm ein nicht näher bezeichnetes Buch eines Grazer Physikprofessors Neumann ans Herz. Beethoven, der es bereits gelesen hat, lehnt es offenbar ab. Dann äußert der Graf den Wunsch, eines der „schönen Trauerspiele" von Voltaire vertont zu sehen und nennt Zaire, Merope, Jeanne d'Arc, Mahomet und Phädra. „Alle Voltairschen Trauerspiele sind alle [so!] zur großen Oper geeignet." Etwas später (S. 358) bemerkt der Graf ferner: „vom Kind, ja was für Momente sind in der Johanna d'arc romantisch und gros dieses von Kind bearbeitet", schlägt also den Freischützdichter als Librettisten für eine Oper nach Voltaire vor. Gleichfalls noch im Februar verspricht der Graf dem Meister, ihm in einigen Tagen einen Operntext „Alfred der Große" von einer Majorin Neumann vorzulegen (S. 395). Schon oben wurde gesagt, daß bereits im Sommer 1820 der Textdichter der zwei Beethovenschen Fassungen von „Merkenstein", Johann Baptist Rupprecht, anscheinend für ein Opernbuch aus der englischen Geschichte gewonnen werden sollte. Es handelt sich vielleicht um ein Angebot aus England; denn bald darauf trägt Bernard ein: „Aber mit dem Londoner Theater müssen Sie einen Kontrakt schließen" (S. 205). Dann auch Oliva: „in London glaubte ich wenigstens 400 Pfund zu verlangen 800 Ducat[en] sie [offenbar: die Theaterunternehmer] wollen das Eigenthumsrecht für die Oper[,] dafür wäre [die Bezahlung] dann doppelt, und keine Einnahme" (S. 206 f.). Außer dem erwähnten Buch von Metastasio wird — noch immer im Jahr 1820 — weiterhin an „Manfred" von Byron (S. 210) und „Ossian" (S. 242) als Opernstoffe gedacht, und bereits Anfang April 1822 schlägt Johann einmal den Textverfasser des „Freischütz" als Librettisten vor: „bis im Herbst wollen wir dem Kind nach Berlin schreiben um ein Oper Buch für dich. Der ist sehr brav Rosini ist reich durch seine Opern, ich glaube daß du auch mehr Opern schreiben sollst. . ." (S. 275). Von Lichnowskys Bemühungen um ein Opernbuch berichtet Johann, schon bevor jener selbst in den Gesprächheften auftritt: „Lichnowsky hat mir das Opern Buch zum lesen gebracht, es ist von [Friedrich von] Schlegel nach einem Indischen 2000 Jahre alten Gedicht. — Es ist romantisch, mir gefällt es. — Mir gefällt es sehr gut willst du es lesen so will ich dir es dalassen doch muss[t] du es bald lesen. — Ich glaub dieses Buch hat schon ein hießiger Componist schreiben wollen, hat sich aber nicht darüber gewagt, denn ich finde daß es eine große Aufgabe sein mag. . . Wie gefällt es dir? ich bring es Morgen dieses scheint mir eine Copie von der Libußa zu sein — mir gefällt es nicht sehr. — Morgen bringe ich es dir Wanda Königin der Sarmaten, es kommt auch der Geist der Libußa darin einigemahl vor. . ." (S. 343 f.). Zu diesen etwas unklaren Mitteilungen (unklar hauptsächlich, weil Beethovens Gesprächsteil fehlt), die vom Herausgeber in einem wichtigeren Punkte nicht erläutert werden, die folgenden Aufschlüsse: Es handelt sich um zwei verschiedene Operndichtungen: um eine „Wanda, Königin der Sarmaten" von Friedrich von Schlegel und eine nicht näher bezeichnete, die Johann erst „morgen" bringen will. Da das Schlegelsche Buch einen altindischen Stoff verwertet haben soll, könnte man daran zweifeln, daß dabei „Wanda" gemeint sei. (Die Sarmaten sind ein südrussisches Nomadenvolk.) Einige Zeilen Schindlers aus der ersten Februarhälfte (S. 391) beseitigen jedoch jeden Zweifel: „man darf nur die 4 ersten Verse lesen, um das ganze zu beurtheilen. tragen Sie ihm auf, der löbl. Administ[ration] zu sagen, daß Sie sich an der 1tn Seite der Königin Wanda schon satt u *müde* gelesen haben. er hat es vielleicht aus dem Indischen frey übersetzt!!!" Beethoven hatte also an der Dichtung keinen Geschmack gefunden und sandte sie an eine „Administration" (Theateradministration?) zurück. Zu dem unbezeichneten Buch noch die Bemerkung, daß es den Anschein hat, als ob dieses bei dem Vergleich mit der von Konradin Kreutzer vertonten Bernardschen „Libussa" gemeint sei.

Noch in demselben Gespräch, in welchem „Wanda" erstmals erwähnt wird, berichtet der Bruder auch von der Bereitwilligkeit des Schriftstellers und Historikers Johann Sporschill, für den Meister ein Buch zu schreiben. Beethoven war einverstanden, und jener verfaßte eine „Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon", doch konnte sich der Tondichter anscheinend nicht dafür erwärmen. Bald darauf trägt Schindler den Satz ein: „was mir nicht gefallen könnte, das wäre, die Dämonen u unterirdischen Geister, die ganze Chöre zu singen haben." Diese Worte beziehen sich bereits auf Grillparzers „Schöne Melusine", die Beethoven sehr zusagte. Weshalb er trotzdem nicht zur musikalischen Ausarbeitung der Dichtung gekommen ist, wird bei Thayer-Riemann, IV, S. 413 f. einleuchtend dargestellt. — Mit den angeführten Opernstoffen sind noch nicht alle erschöpft, die dem Meister in jener Zeit vorgelegt wurden und welche er sich durch den Sinn gehen ließ. Aber schon aus diesen Mitteilungen wird man ersehen, mit welchem Eifer er sich damals um ein neues Buch bemühte. Es ist indes vielleicht besser, daß er kein passendes und ihm zusagendes gefunden hat; denn die Vertonung einer neuen Oper wäre wahrscheinlich auf Kosten einiger der letzten Quartette geschehen. Wer würde auch nur eine dieser letzten kammermusikalischen Offenbarungen des Meisters im Lebenswerk Beethovens missen wollen?

Von früherer Musik des Meisters ist im vorliegenden Band öfter als im ersten die Rede. Einige dieser Werke wurden schon oben erwähnt. Auf den folgenden Zeilen kommen wir noch auf mehrere besonders bedeutsame zu sprechen. Über eine Aufführung der C-moll-Symphonie, die im April 1820 unter Fr. X. Gebauers Leitung im Spirituelkonzert stattgefunden hatte, spricht sich Oliva sehr abfällig aus (S. 40). Wenige Tage früher (S. 25) trägt er ein: „Sie haben ja größere Variationen angefangen, sind die nicht fertig geworden Diabelli würde viel geben". Es scheint sich hier also bereits um die „Diabelli-Variationen" zu handeln. Dadurch wird Riemanns Vermutung, daß mit den „Großen Veränderungen über einen bekannten Deutschen", welche der Tondichter in einem Brief an Simrock vom 10. Februar 1820 mit erwähnt, jenes Werk gemeint sei, zur Gewißheit.

Nicht viel später als der zuletzt angeführte Eintrag finden sich die folgenden Worte eines Dr. Ohmayer, den Schünemann wohl richtig als Dr. jur. Joseph Edlen von Ohmayer bestimmt: „Im Nahmen unserer Wittwen und Waisen bitte ich

Sie für Sonntag über 8 Tag um die Ouverture, welche Sie den Hr. Mayseder Moscheles und Giuliani liehen" (S. 30). Der Herausgeber geht gar nicht auf die Frage ein, um welches Werk es sich dabei gehandelt haben mag. Bei Thayer-Riemann, IV, S. 218, wird aus einer Tagebuchbemerkung der Fanny Giannatasio geschlossen, daß sich jene Worte wohl auf W. 115, später „Namensfeier"-Ouvertüre bezeichnet, beziehen. Diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn man erfährt, daß die „Neue Ouvertüre", die in zwei Konzerten von Moscheles, Mayseder und Giuliani im April 1818 aufgeführt worden waren, das gleiche Werk gewesen sein muß (vgl. Thayer-Riemann, a. a. O., S. 569). Ende April erwähnt dann Oliva neben dem Scherzo aus der A-dur-Symphonie und der Prometheus-Ouvertüre die erste Messe (S. 94 f.), die in der Augustinerkirche unter Gebauer aufgeführt werden sollte. In der ersten Maihälfte fragt der gleiche Gesprächsteilhaber: „Lassen Sie die Partituren Ihrer Symphonien hier? ich hätte Sie gebeten mir die Ihrer Pastoral-Symphonie zu geben, weil ich mir, wenn es möglich ist ein Clavier ausborgen werde bekommen Sie sie dort wieder" (S. 118 f.). Oliva wollte also während Beethovens Sommeraufenthalt in Mödling aus der handschriftlichen Partitur des Meisters die Sechste studieren. Vermutlich wollte er sich auf die Aufführung vorbereiten, die von Bernard wenige Tage später (S. 131) erwähnt wird: „Am Freytag über acht Tage wird von dem Mehlgrubenverein unter Leitung Gebauers im Landständischen Sale die Pastoral-Symphonie gegeben." (Der Ausdruck „Mehlgrubenverein" ist jedenfalls als Verspottung der bei den „Spirituelkonzerten" Mitwirkenden zu denken, die, wie bemerkt, aus Dilettanten bestanden, kaum Mittelmäßiges leisteten und wohl in der „Mehlgrube", der altwiener Vergnügungsstätte, ihre Proben abhielten.) Man wird hieraus schließen dürfen, daß dieser wichtige Beethovenfreund, dessen Lebensgeschichte leider manche dunkle Stellen enthält, ein guter Musiker war.

Wieder Oliva in der zweiten Hälfte Juni 1820 (S. 165): „Jezt drukt er [Steiner] die Ouverturen und den Chor." Dies bezieht sich auf die Ouvertüren zu den „Ruinen von Athen" und zu „König Stephan" sowie das bereits genannte W. 115 („Namensfeier") und den „Marsch mit Chor" aus den „Ruinen" in der Bearbeitung für das Festspiel „Die Weihe des Hauses". Leider entsprach die Mitteilung offenbar nicht den Tatsachen; denn vor 1823 ist keins der genannten Werke erschienen. — In der ersten Augusthälfte (S. 201) meldet sich Schindler, um sich vom Meister unterweisen zu lassen: „nächstens komme ich mit der Sonate Opus 10 Cmoll. Das Largo von der D-dur Sonate ist sehr schwer zu faßen." Und im folgenden September (S. 261) versichert er: „ich bin an Sonn- u Feyertagen immer zu Hause u fleißig über den Sonaten. Jetzt habe die Pathetique, Op. 26 u. 2 andere vor." Besonders bemerkenswert sodann der Eintrag von derselben Hand aus der zweiten Hälfte Januar 1823: „endlich werde ich das Glück haben, Ihr Quintett mit Fortepiano etc zu hören, das einzige, was ich noch nicht kenne. Es wird im kleinen Privat-Verein von tüchtigen Männern vorgetragen werden. Karl kennt es noch nicht. ein 2tes? was dem 1ten ganz entgegengesetzt seyn soll? Das höre ich nicht gerne. Die Gründe ein ander Mahl ich höre, es soll etwas außerordentliches seyn. quod credo — man muß aber doch denken daß man — angefangen — und fortgeschritten ist, ich kenne bereits Ihre Methode" (S. 319). Bei dem zweiten Quintett, das dem ersten, also dem Quintett für Bläser und Klavier W. 16, ganz entgegengesetzt sein soll, möchte Schünemann an die gegen Ende 1817 entstandene Streichquintettfuge denken, die von Tobias Haslinger erst in Beethovens Todesjahr veröffentlicht wurde. Vermutlich handelt es sich aber um den unausgeführten Plan, ein neues Werk gleicher Besetzung wie W. 16 zu schreiben. Anscheinend warf der Meister zwischen Schindlers Bemerkungen ein, daß ihm das ältere Werk — wie wir es etwa auch vom Septett wissen — nicht mehr zusage. Im Hinblick auf diesen Einwand sind wohl auch die zwei letzten hier angeführten Sätze zu verstehen, während sich die zwei unmittelbar vorangehenden wohl noch auf das Jugendwerk beziehen. Die Streichquintettfuge erwähnt Schindler übrigens im nächsten Monat auch einmal (S. 363), als es sich darum handelte, mit Steiner in der Angelegenheit der bei ihm noch ungedruckt liegenden Werke und des Darlehens auseinanderzukommen: „was sind Sie denn in Betreff der Werke bey Steiner gesonnen zu thun? — noch länger stillschweigen? Dr Bach fragte mich letzthin auch deßhalb. . . die 5 stimmige Fuge auch umsonst hingeben? — mein theurer Freund u Lehrer das ist für solche unwürdige Menschen zu viel Edelmuth. Man wird Sie deshalb nur verlachen. . ." Trotz Schindlers Einwand ging aber das Werk, wahrscheinlich auf den Rat Dr. Bachs, dann eben doch noch in die Hände Steiners und damit seines Nachfolgers Haslinger über.

Die noch im Werden begriffene Neunte erwähnt der Graf Lichnowsky im Februar 1823 (S. 352) im Lauf der Unterhaltungen über ein Opernbuch: „Wie ist es mit der Sinfonie? Ende Martii oder anfangs Aprill müßte doch die Academie gegeben werden. . ." Hier wird also bereits eine Akademie mit der Neunten auf Frühjahr 1823 ins Auge gefaßt. In den Gesprächen mit Schindler vom gleichen Monat ist auch von einigen Ouvertüren die Rede: „ich verstehe Sie vollkommen — nicht nur die Ouvert. zu Leonore, auch die zu Coriolan. ich werde diese herausholen" (S. 379). Und einige Blätter weiter: „Morgen wird von Ihnen eine Ouverture gemacht von Egmont von Adellicher Academie. . ." (S. 381). Leider werden uns Beethovens Aufschlüsse über die zwei zuerst genannten Werke vorenthalten. Bemerkenswert jedoch, daß jenen Sätzen ein berühmtes goldenes Wort des Tondichters, gleichfalls von Schindler eingetragen, unmittelbar vorausgeht: „Das Neue u Originelle gebiert sich selbst — sagten Sie uns letzthin — ohne daß man daran denkt."

In den Gesprächen des vorliegenden Bandes werden mehr Berufsgenossen genannt als im ersten. Von lebenden zieht *Rossini* die Aufmerksamkeit am meisten auf sich, zumal da er Beethoven im Frühling des Jahres 1822 einen Besuch abgestattet hat. Leider können die Unterhaltungsbücher über diese Begebenheit keine Aufschlüsse gewähren; denn der deutsche Meister pflegte seinen Besuchern im Hause eine Schiefertafel zur Verfügung zu stellen. Außerdem versuchte der Italiener sich nach späteren eigenen Aussagen durch lautes Schreien verständlich zu machen. Von der bereits oben mitgeteilten persönlichen Aufzeichnung Beethovens abgesehen, sei nur des wichtigsten hier in Betracht kommenden Eintrags, der von Johann van Beethovens Hand ist, gedacht. Dieser schreibt Ende März 1822 (S. 275): „Rosini ist mir so eben begegnet, und hat mich

sehr freundlich begrüßt. er wünscht dich sehr gern zu sprechen. wenn er gewußt hätte daß du da wärest so wäre er gleich hierher gekommen... Nach der unlängst bei der Unione Tipografico-Editrice Torinese in Turin erschienenen Rossini-Biographie von Ricchardo Bacchelli, S. 199, war der musikalische Verfasser des „Barbier von Sevilla", nachdem er am 16. März in Bologna die Colbran geheiratet hatte, am 23. d. M. in Wien angekommen und verließ es, hochgefeiert, wieder am 22. Juli desselben Jahres. Da er selbst erzählt hat, daß er sich „beeilt" habe, den Wiener Meister aufzusuchen, darf man annehmen, daß dies Ende März oder Anfang April geschah.

An *Carl Maria von Weber* erinnert Schindler zweimal im Februar 1823: „mich wundert sehr, daß die Dresdner Theater Dir[ektion] nicht schon längst Fidelio an sich gebracht hat. Diese Gelegenheit können wir wegen der Messe zugleich benützen. Weber wird gewiß seins thun" (S. 354). Sodann: „wenn Sie mehr Zeit hätten, so könnten Sie die Partitur durchsehen, es wird aber nothwendig seyn, indem Weber die Oper bey Ihnen bestellt hat" (S. 368). Die Fidelio-Partitur ging dann am 10. April nach Dresden ab.

Etwas befremdend sind die Urteile Olivas über Joh. Nep. *Hummels* Klavierspiel und Persönlichkeit. Anfang Mai 1820, als dieser in Wien eingetroffen war, um Konzerte zu geben, vermerkt er: „Hummel hat gar keinen Gesang auf dem Instrument er ist blos ein Passagenmacher. . . er soll sich über Ihr Spiel erklärt haben, daß er erst durch Sie gehört habe was man auf dem Clavier machen könne Hummel ist ein leerer Mensch er hat viel gelernt, wie weit es ein Mensch ohne genie bringen *kann* so weit brachte er es er wucherte und schacherte immer fort; — er kann f 100,000 im Vermögen haben, so schätzte man ihn schon früher. . ." (S. 106.) (Man lese auch die Bemerkung desselben Schreibers über den gleichen Künstler auf S. 115 nach.)

An *Spohr* erinnert Schindler im Juni 1820 (S. 174), indem er die Kantate „Das befreite Deutschland" anscheinend einem unausgeführten Plan Beethovens, wohl wieder der begonnenen, aber unvollendeten Kantate „Europas Befreiungsstunde", gegenüberstellt: „Es wäre viel fantastischer geworden, der Anfang war gleichsam die Basis." Anfang Mai 1820 (S. 105) fragt Oliva:: „war Mozart nicht bey Ihnen?" W. A. Mozart (Sohn), der schon im April mehrfach genannt wird, hatte am 2. Mai in Wien ein Konzert gegeben. Es ist unbekannt, ob er bei Beethoven vorgesprochen hat. Ende März 1822 (S. 266) berichtet der Neffe Karl, daß der Geiger *Alexandre Boucher* (wohl nicht „von Boucher"), der am 26. d. M. mit seiner Frau in Wien konzertiert hatte, Aufsehen erregt habe. Und bald darauf (S. 267) der Bruder Johann: „2 Franzosen geben eine Academie, es werden wohl die 2 sein die bey Dir waren." Es handelt sich natürlich auch hier um Boucher und seine Frau Coelestine, die, wie der Herausgeber mitteilt, am 2. und 21. April wieder auftraten. Aus dem Eintrag geht hervor, daß der Künstler den Meister in Begleitung seiner Frau aufgesucht hatte. Er war mit einer Empfehlung Goethes gekommen und deshalb von Beethoven sehr warm aufgenommen worden. Da ein vom Tondichter ihm gewidmetes musikalisches Andenken mit dem 29. April 1822 datiert ist, wird man schließen müssen, daß er noch ein zweites Mal bei dem Tondichter vorsprach.

Von Persönlichkeiten aus Beethovens engeren Lebenskreisen, die ferner erwähnt werden, seien nur noch die folgenden Musiker angeführt: der Geiger *Schuppanzigh*, der in jenen Jahren in Rußland weilte, seine Kollegen *Mayseder* und *Clement*, der Cellist *Linke*, der Abbé Maximilian *Stadler*, der einst schon mit Haydn und Mozart befreundet gewesen war. Weniger vertraute Wiener Bekannte, die gleichfalls gelegentlich genannt werden, waren Anton *Wranitzky*, Joseph *Weigl*, Konradin *Kreutzer*, Adalbert *Gyrowetz*, gewiß auch Leopold *Kozeluch* und wohl gleichfalls Ferdinand *Kauer*, der musikalische Verfasser des „Donauweibchens". Ferner wird ein paar Mal der Baronin Dorothea *v. Ertmann*, der verehrten Freundin Beethovens und besten damaligen Mittlerin seiner Klavierwerke in Wien, gedacht. Für die Lebensgeschichte des Meisters ist vor allem die folgende Auskunft Schindlers über die Dame aus der ersten Septemberhälfte 1820 (S. 261) von Bedeutung: „wenn es sich bestätigt, daß das Regiment Deutschmeister ebenfalls nach Italien gehen muß, so verlieren wir auch die Oberstin Erdmann, was unsere Matinés bey Czerny sehr fühlen werden." Hierdurch widerlegt Schindler die eigene Angabe in seiner Beethovenbiographie, daß der Oberst von Ertmann bereits 1818 als General nach Mailand versetzt worden sei.

Von *ausländischen* Tonsetzern, die der Meister persönlich kannte, kommen gelegentlich noch Cherubini, Zelter und Peter von Winter vor (der wohl, obgleich kein bestimmter Beweis erbracht werden kann, gleichfalls dazu gezählt werden darf). Dagegen war John Field und der bereits verstorbene Johann Ladislaus Dussek, die vorübergehend auch je einmal vermerkt sind, dem Tondichter niemals persönlich begegnet. Auf den letzten Seiten des vorliegenden Bandes, also im Februar 1823, berichtet ferner ein Kopist, vielleicht Rampel, von zwei weiteren namhaften italienischen Tonsetzern: „Carafa ist hier Mercadante kommt auch her" (S. 380). Wir wissen nicht, ob sie Beethoven aufgesucht haben. Nach einer späteren Bemerkung Schindlers hatte wenigstens Caraffa die Absicht, es zu tun. Endlich kommen von deutschen Altmeistern der Musik die Namen Haydn, Mozart, Gluck und Bach vor, die ersten zwei in einem Gespräch Karls vom Januar 1823 (S. 334), alle vier Anfang April 1822 (S. 280) — in einer Parodie von fremder Hand auf das Lied „In Berlin, sagt er . . .", welche gegen den Zeitgeschmack angeht, der die Alten verlache und sich nur von Rossini betören lasse, und mit einigen Versen gegen die Korruption der damaligen Justiz schließt. (Darin S. 251 des Reimes wegen statt „entflammt" zweifellos „entbrannt" zu lesen.)

Groß ist wieder die Anzahl der in den Unterhaltungen vorkommenden Dichter und Denker. Am häufigsten begegnet man dem von Beethoven unter den lebenden am höchsten verehrten: *Goethe*. Nach den bereits oben erwähnten Stellen seien noch die folgenden Einträge hervorgehoben: Anfang April 1820 (S. 12) bemerkt Oliva, er habe nur „den Cellini" und etwas „aus seinem Leben" — also einen Teil von „Dichtung und Wahrheit". Der Tonsetzer hatte ihn offenbar um ein anderes Werk des Dichters gebeten. In der zweiten Hälfte Januar 1823 (S. 317), als von einem Opernbuch die Rede, woran Ignaz Franz Castelli arbeite, fragt Schindler: „Was halten Sie davon, wer von diesen großen Dichtern versteht mehr den theatralischen Effekt — Schiller, Göthe, Kind oder Kotzebue?" Leider enthält uns das Buch die Antwort darauf vor. Aus den Einträgen Schindlers vom Anfang Februar erfährt man sodann,

daß er es war, der Beethoven zur Abfassung eines Briefes an Goethe in der Angelegenheit der Messe bestimmte: „was Sie etwa doch thun sollten ohne Verzug an Göthe zu schreiben, die 50 # [Dukaten] ist der Brief doch werth. es kostet einige Zeilen blos“ (S. 359). Höchstens einige Tage später, als Schindler mit Briefabschriften und -adressen beschäftigt ist, liest man wieder von seiner Hand: „Die Adresse an Radziwill ist: an Se. Durchlaucht den Hr. Fürsten Anton v Radz Gouverneur des Herzogthums Posen etc etc es geht nicht, weil in jedem der Titel u andre Sachen geändert werden müssen. er ist auch geheimer Rath. man kennt Sie nicht!! er ist Staatsminister ich werde schreiben an Se Exc. den Hr. geheimen Rath v G. in W.“ (S. 394 f.). Die (nicht erhaltene) Anschrift des Briefes an Goethe aus diesem Jahr scheint also Schindler hinzugefügt zu haben. (Auf den Fürsten Radziwill, nicht wie Schünemann meint, auf den Erzherzog Anton, beziehen sich zweifellos auch die Worte, die Schindler wenige Tage vorher (S. 367 f.) vermerkt hat: „Anton glaube ich haben Sie ihm noch nichts dedicirt?“ Schon hier handelt es sich um die Ermittelung des Vornamens des Fürsten für eine Einladung auf die Subskription. Beethoven widmete ihm 1825 die Ouvertüre W. 115.)

Von neueren bekannten Dichtern, die — außer früher bereits genannten — in den Gesprächen noch berührt werden, seien hier in der Hauptsache nur die Namen genannt: Uhland, Körner, Müllner, Joh. Gaudenz v. Salis, Matthisson, Molière; von altklassischen Homer und Virgil. Über Matthisson schreibt der kluge Bernard ein gutes Urteil nieder: „Adelaide ist doch schön; ich habe sie einst auswendig gelernt, u hätte ich komponiren können, so würde ich sie komponirt haben, aber freylich nicht so wie Sie. Schöne Empfindung, schöne Phantasie Er ist bloß ein edler Landschaftsmahler“ (S. 62). Einen geradezu komischen Eindruck machen auf uns sodann die folgenden Worte desselben Schriftstellers vom Mai 1820 (S. 131): „Ich muß jetzt ex officio ein Jägerlied zu der Lützowschen Jagd von Körner machen, dessen Worte hier nicht gesungen werden dürfen.“ — Von sonstigen bedeutenden geschichtlichen Persönlichkeiten begegnen u. a. noch: Schleiermacher, Schelling, Napoleon I., Talleyrand, Görres, Luther, Caesar, Sallust.

Alles, was an dieser Stelle aus dem zweiten Band der Gesprächhefte Beethovens ins Licht gerückt wurde, ist jedoch nur ein wesentlicher Teil seines Inhalts. Leider mußte dabei noch so manche bemerkenswerte Einzeichnung übergangen werden — aus Rücksicht auf den verfügbaren Raum oder auch auf den Leser, dem der Schreiber dieser Zeilen nicht allzu viele Einzelheiten hat zumuten wollen. So müßte etwa der Verfasser einer auf breitester Grundlage zu errichtenden neuen Lebensdarstellung des Tondichters noch auf viele hier nicht erwähnte Dinge und Begebenheiten des Alltags, wie Dienstboten-, Erziehungs- und Wohnungsfragen, verlegerische und wirtschaftliche Angelegenheiten, politische Ereignisse usw., eingehen. Mehr und mehr wird man aber auch inne, daß diese Schriftzeugnisse nicht nur für die Beethovenwissenschaft sondern auch für die Musik- und Kulturgeschichte Wiens um 1820 von beträchtlicher Bedeutung sind.

*

Der Verfasser bittet, im vorigen dieser Beiträge, Heft 5/6, einen sinnstörenden Druckfehler zu verbessern: S. 91, 25. Z. v. u. handelt es sich nicht um „die damals dreizehnjährige *verehelichte*“, sondern „*voreheliche* Tochter Amalie von Johanns Frau Therese“.

Über die Ausführung der punktierten Noten im fünften Brandenburgischen Konzert Joh. Seb. Bachs.

Von Christian Döbereiner, München.

Am 2. April wird der verdienstvolle Violoncellist und Gambenmeister, Prof. *Christian Döbereiner*, der sich als Wiedererwecker älterer Musik wie als Lehrer einen Namen gemacht hat, 70 Jahre alt. Wir freuen uns, in diesem Zusammenhang den folgenden aufschlußreichen Beitrag aus seiner Feder veröffentlichen zu können.

Um die vielgerühmte Werktreue bei der Wiedergabe alter Musik ist es eine eigene Sache: nicht der Buchstabe, sondern der Geist macht lebendig. So herrscht häufig der Gebrauch, im dritten Satz des fünften Brandenburgischen Konzertes den ersten Takt des Themas und in der Folge alle punktierten Noten als eingeteilte Triolen zu spielen, mit der Begründung, bei Joh. Seb. Bach und in alter Musik seien bei gleichzeitigem Auftreten von punktierten Noten und Triolen erstere den Triolen anzugleichen:

Also mit Verkürzung des Punktes und Verlängerung der folgenden Note.

Thema des letzten Satzes:

Allegro

beliebte Ausführung:

Max Reger und der Pianist Alexander Siloti bearbeiteten das Fünfte Brandenburgische Konzert, wobei Reger im dritten Satz den punktierten Rhythmus in Triolenform veränderte und Siloti den ganzen Satz vom 2/4- in den 6/8-Takt umschrieb. Kann solch Verfahren nicht als Versündigung wider eines der Grundelemente der Musik, den Rhythmus, empfunden werden? Der Gegensatz zwischen punktiertem Rhythmus und Triolenbewegung, der bei reizvollem Wechselspiel der drei Soloinstrumente — Cembalo, Flöte und Violine — diesem Satz ein höchst lebendiges, lebhaft pulsierendes Gepräge verleiht, wird dadurch völlig aufgehoben und matter Trott verdrängt rhythmischen Geist!

Die übliche Angleichung der punktierten Noten an die Triolen, das heißt, wenn die kurze Note nach dem Punkt mit der dritten Note von der

Triole gleichzeitig gespielt wird, ergibt in diesem Satz zwangsläufig den 6/8-Takt. Daraus darf, wiederum zwangsläufig, die Folgerung gezogen werden, Joh. Seb. Bach hätte sicherlich selbst diesen Satz im 6/8-Takt niedergeschrieben, wenn er diese Taktart und eine gleichmäßig laufende Bewegung gewollt hätte.

Die besprochene Ausführung mag von ihren Anhängern vielleicht mit einer von Philipp Emanuel Bach aufgestellten Regel begründet werden, der im 27. Paragraph des dritten Hauptstückes seines „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" Anweisungen in dieser Richtung gibt. Ph. Em. Bach bemerkt hier, daß seit dem häufigen Gebrauch der Triolen beim 4/4-, 2/4- und 3/4-Takte viele Stücke zu finden seien, die statt dieser Taktarten oft bequemer mit dem 12/8-, 9/8- oder 6/8-Takte vorgezeichnet würden. „Man teilt alsdann die bei Fig. XII

befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag[1], welcher oft unangenehm, allzeit aber schwer fällt, vermieden."

Wir haben hier eine Regel die keinesfalls allgemeine Geltung beanspruchen kann und als Sonderfall zu bewerten ist. Ph. Em. Bach hat sie aus technischen Gründen für das Klavier aufgestellt. Untragbar ist es, eine aus klaviertechnischen Erwägungen entstandene Regel auf die gesamte Instrumental- bzw. Ensemblemusik früherer Zeiten ausdehnen zu wollen. Zur Beleuchtung der Widersinnigkeit dieses Verfahrens seien einige Ausschnitte aus Schulwerken, die hochwichtige Quellen für die Kenntnis der Musikpraxis im 18. Jahrhundert bilden, angeführt: *Johann Joachim Quantz* „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" (1752)[2], *Karl Philipp Emanuel Bach* „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753) und *Leopold Mozart* „Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756). *Hieraus wird ersichtlich, daß in älteren Zeiten der Punkt neben der Note nicht die heute übliche feststehende Geltung hatte.*

Leopold Mozart gibt in seiner Violinschule die Anweisung, den Punkt allezeit etwas länger zu halten und die folgende Note geschwinder abzuspielen. Dadurch wird, sagt Leopold Mozart, der Vortrag lebhafter; auch wird dem Eilen, jenem fast allgemeinen Fehler, Einhalt getan. Er schlägt als bestimmtere Notierungsweise zwei Punkte nebst Abkürzung der darauffolgenden Note vor: [3].

Philipp Emanuel Bach sagt im 23. Paragraph des dritten Hauptstückes seines „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen": „Die kurtzen Noten nach vorangegangenen Puncten werden allezeit kürtzer abgefertigt als ihre Schreib-Art erfordert. . . Zuweilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt". Unter den hierzu gegebenen Beispielen finden sich zwei, in denen nur in der unteren Stimme die Punkte verlängert und die folgenden kurzen Noten den noch kürzeren der Oberstimme angeglichen werden:

J. Joachim Quantz stellt im 21. Paragraph des V. Hauptstückes seiner Flötenschule ganz ähnliche Spielregeln auf. Achtel- und Sechzehntelnoten mit Punkten läßt er lange über die gegebene Zeit anhalten und die folgenden Noten sehr verkürzt spielen „wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen". Die Regel über Verlängerung des Punktes mit Verkürzung der folgenden Note dehnt Quantz im 22. Paragraph auch auf die Ausführung dieses Rhythmus bei gleichzeitig auftretenden Triolen aus. Als Beispiele gibt er:

i) k)

---

[1] Gemeint ist das Nachschlagen der einen oder andern Hand.

[2] Quantzens Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, bildet „die wichtigste Quelle für die Kenntnis der Musikübung und Musikauffassung im 18. Jahrhundert." *Arnold Schering* weist im Vorwort seiner Neuausgabe dieses Werkes (1906) darauf hin, daß es weit mehr ist als eine bloße Anweisung zum Flötenspiel. „Nur etwa ein Achtel des im Original 334 Seiten umfassenden Inhalts wendet sich an den Flötenspieler im besonderen. Alles übrige ist der Behandlung allgemeiner Fragen gewidmet. . . Der Angelpunkt aller Quantzschen Ausführungen ist die lebendige musikalische Praxis, der Richter in allen Zweifelsfragen das musikalisch gebildete Ohr. . . Die Quantzsche Anweisung stellt Grundsätze auf, die der heutigen Praxis ebenso eigen, wie der vor 150 Jahren."

Einige Einschränkungen jedoch bedürfen die Anwendung seiner Lehre über Verzierungen auf die Kunst Joh. Seb. Bachs. Quantz ist Anhänger des *galanten* Stils, der „an die Stelle der alten kontrapunktischen Polyphonie trat und die gefällige Melodie auf den Schild erhob". Seine Verzierungslehre gehört zum Teil dem neuen Stil an. Die stets vorhandenen verschiedenen Schulen, deren Theorien oft im Gegensatz zu einander standen, beherrschten im 18. Jahrhundert mitunter gleichzeitig das Musikleben. Während die Franzosen ihre charakterisierten Stücke sehr sorgfältig bezeichneten, überließen die Italiener die Auszierung einfach gesetzter Tonstücke der Geschicklichkeit und Freiheit des Vortragenden. Quantz, ein gründlicher Kenner der französischen und italienischen Musikpraxis, bespricht im 13. Paragraph des X. Hauptstückes seines Schulwerkes einige Verschiedenheiten zwischen französischem und italienischem „Geschmacke" und im XIII. Hauptstück gibt er gründliche Abhandlungen mit vielen Notenbeispielen „Von den willkürlichen Veränderungen über den simplen Intervallen". Die von Quantz hier gelehrten, der italienischen Musikausübung eigenen „Auszierungen des Gesanges" sind jedoch ebensowenig, als seine im XII. Hauptstück, §§ 8, 9 und 11 gegebene Formung der langen Vorschläge auf die Werke Joh. Seb. Bachs anwendbar. Bekanntlich gehört auch Ph. Em. Bach der „galanten" Zeit an. Seine Anweisungen über das Verzierungswesen können darum in ihrer Beziehung zur Kunst Joh. Seb. Bachs und seiner Vorgänger ein nur beschränktes Gebiet bedingter Geltung finden. (Siehe auch den Aufsatz: „Über Verzierungen alter Musik. .", vom Verfasser dieses Artikels, in der „Zeitschrift für Musik", April-Heft 1934.)

[3] Der Doppelpunkt kam erst nach dem Tode J. S. Bachs allgemein in Gebrauch. Als Einzelfall einer früheren Anwendung des Doppelpunktes sei Takt 5 vom Prélude 6 des zweiten Buches (1701) der Kompositionen für Viola da Gamba von *Marin Marais* angeführt:

Der zweite Punkt steht dort nur halb so groß als wie der erste.

Über deren Ausführung sagt Quantz: „Man muß demnach die kurze Note nach dem Puncte nicht mit der dritten Note von der Triole, sondern erst nach derselben anschlagen. Widrigenfalls würde solches dem 6/8- oder 12/8-Tacte ähnlich klingen, s. k). Beyde Arten aber müssen doch sehr verschieden seyn. . . Wollte man nun, diese, unter Triolen befindlichen, punctirten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung spielen: so würde der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfältig seyn."
Dem Sinn dieser Darlegungen entspricht nachstehende Ausführung:

Die hier angeführten Ausschnitte aus Ph. Em. Bachs „Versuch . . ." bestätigen, daß alle Regeln Ausnahmen erleiden. Allgemeine Regeln haben Geltung für gewöhnliche Fälle. In zweifelhaften Fällen aber entscheidet das Ohr des gebildeten Musikers, so er einen geschult guten Geschmack besitzt und einschlägige Fachkenntnis durch diesbezügliche musikgeschichtliche Studien sich erworben hat.

Beim Vortrag des Fünften Brandenburgischen Konzerts hat der reich ausgestattete, stark in den Vordergrund tretende Cembalopart bestimmenden Einfluß auf die Art der Wiedergabe. In Hinsicht auf den Cembalopart wird im letzten Satz eine Einteilung bzw. Ausführung des punktierten Rhythmus in nachstehender Form am natürlichsten wirken:

= Takt 48:

Der „Nachschlag" im Cembalo kann dabei weder „unangenehm" sein, noch „schwer" fallen. Besondere Sorgfalt ist bei allen Instrumenten den kurzen Noten zuzuwenden. Ihres Auftaktcharakters halber gebührt ihnen ein Vorakzent zur folgenden Note, sie sind deshalb sehr bestimmt zu spielen und dürfen nicht matt oder verloren klingen.

Abschließend folgt ein markantes Beispiel rhythmisch lebendiger Musikausübung der Barockzeit: die ersten vier Takte des letzten Satzes aus dem *Concerto* op. 2 Nr. 9 von *E. F. dall'Abaco* (1675—1742):

Allegro e Spiccato

Violino Imo

Violino II do

Viola

Violoncello e Basso Continuo

Beethovens frühe Klaviersonaten.

Von Johannes Haller, Stuttgart.

Der Verfasser, Prof. Dr. *Johannes Haller*, ist Historiker und kommt also gewissermaßen als Außenseiter zu interessanten Beobachtungen zu seinem Thema.

Daß die Klaviersonate unter Beethovens Hand etwas anderes geworden ist, als wozu sie Philipp Emanuel Bach und Haydn geschaffen hatten, ist allbekannt. So stark ist ihre Wandlung, daß man sagen möchte: sie hat schließlich mit ihren Vorgängerinnen nur noch den Namen und gewisse Äußerlichkeiten der Form gemein, auch diese mitunter kaum mehr. Aber schon die frühen Werke Beethovens in dieser Gattung unterscheiden sich nicht unwesentlich von dem, was die älteren Meister hinterlassen hatten. Um das zu wissen, braucht man nur von einer Sonate Mozarts, sei es auch einer von höchst entwickelter Form und reichstem Gehalt, wie der herrlichen ‚Appassionata' in c, zu einer der ersten Beethovenschen überzugehen. Schon in den ersten Takten und je länger, desto mehr fühlt man sich auf neuem Boden stehen. Woran liegt das?

Handgreiflich ist die Erweiterung der Form durch thematische Bereicherung, sind die größeren technischen Ansprüche, die gesteigerten Anforderungen an das Instrument. Sie bewirken, daß die Musik so viel größer, stärker erscheint, daß sie mehr ausspricht und sinnlich ergreifender ist. Die Sonate ist gleichsam auf eine höhere Potenz erhoben. Das ist bekannt.

Mir scheint indes noch etwas dabei im Spiel zu sein; ich möchte sagen: es *klingt* alles anders, als wäre es nicht mehr dasselbe Klavier. Und doch wissen wir, daß Beethoven in seiner Frühzeit kein anderes Instrument zur Verfügung hatte als Mozart. Der Unterschied muß also in der Schreibweise liegen.

Sie ist in der Tat bei Beethoven eine wesentlich andere als die bis dahin übliche. Man kann diese, auf eine kurze Formel zurückgeführt, kennzeichnen als Melodie mit untergeordneter Begleitung schlichtester Form, Akkorden, gebrochenen Akkorden, Albertischen Bässen; oft bloß zweistimmig, die Begleitung nur selten selbständig, imitatorisch gehalten. Ein klassisches Paradigma dieser Art hat Beethoven selbst geliefert in der

kleinen Sonate in G Op. 49 Nr. 2, der wohl alle Klavierspieler ihre erste persönliche Bekanntschaft mit ihm verdanken. Damit vergleiche man nun die Anfänge von Op. 2 Nr. 3, Op. 7 oder Op. 14 Nr. 1: sie scheinen aus einer andern Welt zu stammen. Was sie unterscheidet, ist der *vierstimmige Satz,* öfters mit selbständiger Führung der einzelnen Stimmen. Man nehme zum Beispiel Op. 2 no. 3 die ersten 12 Takte:

Oder Op. 7 Takt 5:

Am deutlichsten im Scherzo von Op. 2 Nr. 3:

Fühlbar wird die Neuerung, wenn der Komponist im gleichen Satz in den alten Klaviersonatenstil zurückfällt, wie in Op. 2 Nr. 3 vom 13. Takte — einer Klavierpassage, die auch von Clementi sein könnte:

und ebenda Takt 27 beim Eintritt des zweiten Themas, das im Gegensatz zum ersten wieder völlig in der alten Manier behandelt ist, zweistimmig, Melodie mit (etwas verändertem) Albertischem Baß:

Die Vierstimmigkeit ist stellenweise bis zur Unspielbarkeit streng durchgeführt, wie in Takt 3 des Largo appassionato von Op. 2 Nr. 2, wo die linke Hand das d gleichzeitig festhalten (3. Stimme) und scharf abstoßen (4. Stimme) soll:

(Bei der Wiederholung im 70. Takt ist das vermieden, dabei aber, wenn die Überlieferung richtig ist, eine Oktavenparallele entstanden.)

Dasselbe ist der Fall in Op. 10 Nr. 3 im letzten Satz am Schluß:

Je mehr man darauf achtet, desto stärker wird der Eindruck, als schriebe Beethoven in seinen frühen Klaviersonaten streckenweis eigentlich für Quartett, als *dächte* er Quartett. Nicht nur einzelne Takte und Stellen, nein ganze Sätze nehmen sich aus wie auf Klavier übertragenes Streichquartett. Eine einzelne Stelle dieser Art ist handgreiflich in Op. 10 Nr. 3 Takt 5 u. ff., wo die technische Krux nur dadurch entsteht, daß das Klavier etwas ausführen soll, was Sache von Streichinstrumenten und für sie ebenso einfach wie natürlich wäre.

Eine weitere Beobachtung macht man an dem Largo Appassionato der zweiten Sonate (Op. 2 Nr. 2). Hier ist nicht nur die Stimmführung quartettmäßig, man glaubt auch den Klang der Streichinstrumente zu hören. Unverkennbar ist im Baß von Takt 1 ff. und seinen Wiederholungen das Pizzikato des Cello:

Ebenso das Stakkato des Cello im Andante von Op. 28:

Eine ausgesprochene Cellofigur hat der Baß im ersten Satz von Op. 2 Nr. 3 Takt 8 ff.:

Gelegentlich ist die Oberstimme bis zu dem Grad geigenmäßig gedacht, daß sie auf dem Klavier unausführbar wird. So im Anfang des Rondo von Op. 2 Nr. 2 der Sprung — mit starker Bindung! — von e^3 nach gis^1 und fis^1

und noch mehr im Allegretto von Op. 14 Nr. 1 beim Übergang zum Maggiore, hier sogar mit Krescendo — schlechterdings unspielbar! Dagegen für die Geige höchst natürlich.

Dieser ganze Satz ist überhaupt reines Streichquartett, und die am Schluß der Koda unvermittelt hingeklebten dicken Klavierakkorde wirken fast störend. Streichqartett ist auch der erste Satz von Op. 28, nicht weniger das Andante, von dem eine Probe, das Stakkato des Cello, schon erwähnt wurde, und das Scherzo.

Vergeblich wird man in den Klaviersonaten früherer Meister nach solchen Stellen suchen, die eigentlich von Streichinstrumenten gespielt werden müßten, weil sie für Streichinstrumente gedacht sind. Bei Beethoven dagegen stößt man in den Anfängen häufig auf diese innige Klangverwandtschaft, die bis zur Vertauschung gehen kann. Weiß man doch, daß das Adagio von Op. 2 Nr. 1 aus einem Streichquartett (in C) stammt, daß noch Op. 31 Nr. 1 ursprünglich als Streichquartett geplant war, und daß Op. 14 Nr. 1 auf Zureden der Freunde zum Streichqartett umgeschrieben wurde. Der Grund hierfür ist nicht schwer zu erraten. Dem jungen Meister mit seinem starken, leidenschaftlichen Empfinden genügte der hergebrachte Sonatenstil als Ausdrucksmittel nicht mehr, er suchte vollere, ausgiebigere Klänge und fand sie im Streichqartett. Daß er nicht sogleich für dieses schrieb, erklärt sich einmal daraus, daß das Klavier sein Instrument war, auf das er als Virtuose nicht verzichten mochte, sodann aber erst auch aus der Erfahrung, die er mit seinen ersten Versuchen gemacht haben mag: die schwierige Kunst der Stimmführung glaubte er noch nicht so zu beherrschen, wie es für die Komposition eines Streichquartetts erforderlich ist, wenn der Klang voll befriedigen soll[1].

Beim Klavier fiel das fort, ebenso wie die Rücksicht auf die Umfangsgrenzen der einzelnen Stimmen. Darum schrieb Beethoven zunächst für Klavier nieder, was ihm als Streichquartett vorschwebte.

So kommt es, daß in seinen frühen Sonaten Quartettsatz und Klavierstil nebeneinander hergehen, abwechselnd und sich verschlingend. Ein Beispiel hierfür ist der erste Satz von Op. 14 Nr. 1, der als Ganzes durchaus klaviermäßig gehalten, dessen Begleitung nur auf dem Klavier ausführbar ist, und dessen erstes Thema gleichwohl geigenmäßigen Charakter hat:

Ist es nun noch verwunderlich, daß Beethovens Sonaten von Anfang an ganz anders klingen als alle früheren? Sie sind zu einem guten Teil Nachahmungen einer andern Kunstgattung. Indem das Instrument in einer Weise behandelt wird, die man bis dahin nicht gekannt hat, werden ihm Wirkungen entlockt, die ihm ursprünglich fremd sind. Der überlieferte enge Rahmen ist gesprengt, an die Stelle des einfachen, durchsichtigen, meist zweistimmigen Satzes tritt der vierstimmige, in dem die einzelnen Stimmen selbständigen Wert haben. So füllt und belebt sich das Ganze, aus der Fläche wird ein Körper, ein Prisma, das die Strahlen bricht und farbig zurückwirft.

Neue, weite Möglichkeiten tun sich auf: die Fähigkeit des Klaviers ist entdeckt, andere Instrumente zu ersetzen, ihren Klang vorzutäuschen. Sogar das Orchester kann aus seinen Tasten anklingen. Ein frühes Beispiel dafür bietet das Largo der Sonate Op. 7, das zur Orchestrierung förmlich herausfordert. Wer hört nicht in Takt 38 und 40 ff. und vollends im Thema der Koda (Takt 84 ff.)[2] die Stimme der Flöte?

In Takt 9 ff. die Oboe?

In Takt 25 ff. die Posaune mit dem Stakkato der Bässe?

In Takt 74 ff. das Cellosolo mit den Geigenfiguren im Diskant?

Das mächtige Krescendo des Tutti in Takt 37 kann man leider nicht hören, da es auf dem Klavier nicht wiederzugeben ist, aber man sieht es:

[1] Man denkt an Robert Schumanns Mißgriffe auf diesem Gebiet: Ein Gegenstück bildet Beethovens wenig glückliche Behandlung des mehrstimmigen Sologesangs in der Neunten Symphonie, wo die Stimmen auseinanderfallen, anstatt zur Einheit zu verschmelzen. Bei mehrstimmigem Satz hat eben jede Instrumentengattung ihre eigenen Gesetze, die man beherrschen muß.

[2] Man beachte das Krescendo und Diminuendo, das auf dem Klavier unausführbar ist.

In seinen Klaviersonaten hat Beethoven diese Richtung nicht festgehalten. Indem er den konzertierenden Klavierstil in die Sonate einführt, zuerst im 3. Satz der „Mondscheinsonate“ — der zweite ist noch reines Quartett, der erste ist Gesang und Harfenbegleitung — dann in der Waldsteinsonate?? und Appassionata; indem er mit der Zeit mehr und mehr zur freien Phantasie übergeht und eine neue Technik schafft, gestaltet er Form und Inhalt um. Wie weit ihm dazu das vervollkommnete Instrument die Anregung gab, gegeben haben kann — hörte er es noch? — wäre erst zu prüfen. Mein Freund Karl Straube meint umgekehrt, Beethovens späte Sonaten hätten zur Entwicklung des Klavierbaus den Anstoß gegeben. Wie dem auch sei, den ersten Schritt zum Verlassen der alten, engen Bahn hat Beethoven unter der Einwirkung der Streichinstrumente und des Streichquartetts getan. Indem er sie zum Vorbild nahm, stellte er dem Klavier neue Aufgaben, und durch die Art wie er diese zu lösen verstand, zeigte er als erster, wessen das Instrument fähig ist.

Hans von Bülow zum 50. Todestage (12. 2.)

Von Hans Schnoor, Dresden.

Die Zahl derer, die Hans von Bülow noch am Werke gesehen haben, ist verschwindend klein geworden. Von denen, die sich seine Schüler und unmittelbaren Geisteserben nennen durften, lebt außer Richard Strauß niemand mehr. Freilich: es gibt keinen besseren Kronzeugen für die ganz einmalige Genialität Hans von Bülows als Strauß. Wenn der große Komponist auf seinen Lehrmeister zu sprechen kommt, so pflegt seine sonst so gemessene Gesprächigkeit etwas vom Feuer der Jugend anzunehmen und kein Wort ist für ihn hoch genug, um Bülows Persönlichkeit zu preisen. Es ist vor allem der Beethoven-Interpret Bülow, den Richard Strauß über alle, uns heute vorstellbaren Begriffe von Vollkommenheit stellt. Er wollte diesem Phänomen einmal eine Schrift widmen, die das Geheimnis der Darstellung klassischer Musikwerke schlechthin enträtseln helfen sollte. Hoffen wir, daß der rastlose Meister diesen Plan noch einmal verwirklichen wird, um seine für uns heute etwas gar zu pessimistische Meinung zu entkräften: „Wie Beethoven dargestellt werden muß, weiß seit Bülow niemand mehr.“

Durch die Vererbung künstlerischer Anschauungen von Generation zu Generation ist immerhin so viel vom Geiste Hans von Bülows auf uns gekommen, daß wir die Tiefe und den Umfang seiner revolutionären geschichtlichen Erscheinung einigermaßen ermessen können. Es unterliegt für uns keinem Zweifel, daß beispielsweise in dem Interpretationsgenie eines Wilhelm Furtwängler die Macht einer geschichtlichen Tradition fortwirkt, deren Wurzeln einerseits bei Nikisch und Hans Richter zu suchen sind, während andererseits das gewaltige Ethos der musikalischen Gefühlssprache ausschließlich auf Bülow zurückweist, über Bülow hinweg aber auf diejenigen Geistesgrößen, denen dieser wieder die Formung seines Künstlertums verdankt: Liszt und Wagner. Mit vollem Recht hat Max Millenkowich-Morold in seinem Buch „Dreigestirn“ Bülow in die engste Nähe der beiden Tondichter gestellt, nicht nur weil das menschliche Schicksal sie bekanntlich durch die Person von Cosima Wagner in schmerzlichste Berührung miteinander brachte, sondern auch weil ihr schöpferisches Zusammenwirken eine Musikpflege in der Art möglich machte, wie wir sie heute als Ausdruck unseres völkischen Daseins empfinden.

Bülows Leben verlief ohne Rast und Ruh, es war ein Spiegelbild seines nervös erregten Seelenlebens. In Dresden kam er 1830 als Sohn des Novellisten und Übersetzers Eduard Freiherr von Bülow zur Welt. Friedrich Wieck war sein erster Klavierlehrer. Entscheidend aber wurden die Eindrücke, die der Knabe vom Wirken Wagners in Dresden empfing: hier begann sich der Knoten zu seinem späteren tragischen Freundschaftsbunde zu knüpfen. Zunächst dem Wanderleben des Vaters folgend, wurde Bülow als Zwanzigjähriger Schüler Wagners in Zürich und Liszts in Weimar. Seither blieb er dem Wirken seiner beiden großen Lehrmeister als ihr genialster Schüler verbunden. 1857 heiratete er Cosima Liszt, eine Ehe, die den Keim der Entfremdung der beiden großen, aber nicht miteinander übereinstimmenden Naturen von Anfang an in sich trug. Wagners Berufung durch Ludwig II. nach München und die tragischen Verkettungen, die sich daraus ergaben, brachte auch Bülows Schicksal an den Rand des Ruins. Von diesem Fall hat sich der Mensch Hans von Bülow nie mehr erholen können, aber der Künstler wuchs zu erhabenen sittlichen Höhen. Nach dem Zusammenbruch seiner Ehe mit Frau Cosima irrte er zunächst wieder ruhelos durch die Welt, fand dann aber, nach kurzer Tätigkeit in Hannover, umhegt von der Sorge seiner zweiten Frau Marie, geborene Schanzer, in Meiningen, Hamburg und Wien seine dauernden Wirkungsstätten. Hans von Bülow starb auf einer Reise, auf der er Genesung suchte, am 12. Februar 1894 in Kairo.

225 Jahre Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Am 27. Januar 1944.

Es gibt nur wenige deutsche Verlage, die auf eine so lange Vergangenheit wie das Verlagshaus *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig* zurückblicken können. Schon die Druckerei, die *Bernhard Christoph Breitkopf* im Jahre 1719 durch Einheirat erwarb, hatte seit dem 16. Jahrhundert sich großes Ansehen erworben, das Breitkopf dann noch bedeutend mehrte.

Daß B. Chr. Breitkopf seinem Unternehmen solchen Auftrieb verleihen konnte, dankt er in erster Linie seiner Freundschaft mit J. Ch. Gottsched, dem mächtigen Dichterfürsten und Professor der Poesie an der Universität zu Leipzig, der im ersten Stock des Breitkopfschen Hauses, im „Goldenen Bären“, wohnte und nicht nur seine Werke bei Breitkopf erscheinen ließ, sondern auch seinen Einfluß auf die zeitgenössische Literatur seinem Freunde dienstbar machte. Den eigentlichen großen Aufschwung erlebte das Unternehmen jedoch erst unter Breitkopfs Sohn

Johann Gottlob Immanuel (1719—1794), der ein vorbildlicher Drucker, weitsichtiger Verleger und Gelehrter in einem war und durch die geniale *Wiedererfindung des Musiknotendruckes* mit beweglichen und zerlegbaren Typen dem Verlage Breitkopf Weltberühmtheit errang. Diese Erfindung schuf dem Verlage eine Vormachtstellung auf dem Gebiete der Musikliteratur, die das Verlagshaus heute noch besitzt. Verständlich wird solcher Erfolg, wenn man bedenkt, daß bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wahre Urzustände bei der Vervielfältigung der Noten herrschte — nur selten wurde ein musikalisches Werk gestochen, das meiste wurde in handschriftlichen Abschriften verbreitet! Aber nicht nur bezüglich des Notendruckes hat J. G. I. Breitkopf Pionierarbeit geleistet, auch den vernachlässigten Buchdruck brachte er wieder zu großem Ansehen — die heute noch oft verwandte Breitkopf-Fraktur erinnert an jene ruhmreiche Zeit —, und in wissenschaftlichen Werken äußerte er sich über die Fragen der Buchdruckkunst. J. G. I. Breitkopf war es auch, der begann, zu den lebenden Komponisten eine rege Verbindung zu schaffen. Männer wie Telemann, Quantz, C. Ph. Bach, Leopold Mozart, Haydn, Stamitz u. a. ließen ihre musikalischen Werke bei Breitkopf erscheinen — und nicht zuletzt kam auch Goethes Leipziger Liederbuch (mit Vertonungen von Bernhard Theodor Breitkopf) in diesem Verlage heraus.

Die Söhne J. G. I. Breitkopfs — *Bernhard Theodor* und *Christoph Gottlob* — waren nicht so zum Verlegerberuf geeignet wie der verdienstvolle Vater; doch gelang es Christoph Gottlob immerhin, die Verbindung zu den Komponisten der Zeit zu erweitern und zu festigen. Das Verlagshaus brauchte aber eine energische Hand und fand sie in *Gottfried Christoph Härtel* (1763 bis 1827), der zuerst als Teilhaber eintrat, 1796 aber dann alles übernahm. Unter seiner Führung kam das Haus Breitkopf & Härtel wieder zu seinem alten Ansehen. Härtel brachte die „Oeuvres complétes" von *Mozart* und *Haydn* heraus, und er war es auch, der Beethovens Bedeutung frühzeitig erkannte und sich für dessen Werke unermüdlich einsetzte. So warb er in der von ihm begründeten *„Allgemeinen musikalischen Zeitung"* (1798) für Beethoven, wie diese Zeitschrift sich später auch für den jungen Wagner einsetzte. Der technische Betrieb erfuhr unter Härtels Leitung ebenfalls einen neuen Aufschwung: um das Jahr 1800 war die Druckerei Breitkopf & Härtel die größte am Platze! Ja, er gründete sogar eine Pianoforte-Fabrik, die bis 1871 bestand und deren Instrumente sehr beliebt waren.

Unter Härtels Söhnen Hermann und Raymund gedieh das Verlagshaus mit wachsendem Ansehen weiter. Zum 100. Todestag von *J. S. Bach* brachten sie die erste große kritische Gesamtausgabe dieses Meisters heraus, der sich im Jahre 1852 eine *Händel-Gesamtausgabe* und 1861 eine Beethoven-Gesamtausgabe anschlossen, welche Sparte der Verlagstätigkeit dann bis zum heutigen Tage mit aller Sorgfalt weitergepflegt worden ist. Doch nicht nur der Vergangenheit dienten sie, auch die Gegenwart wurde in ihr verlegerisches Schaffen mit einbezogen. Fast alle großen Meister der Romantik zählten zu ihren Verlagsautoren: Schumann, Brahms, Chopin, Berlioz, Liszt, Loewe u. a. — auch Marschner und Wagner wußten sie zu gewinnen. Außerdem verlegten sie biographische Werke von großem Ruf: wie etwa Spittas Bach-Biographie, Chrysanders Händel usw. — und schließlich auch die Köchel-Verzeichnisse der Mozartschen Werke. Der Musikverlag brachte ab 1877 auch Volksausgaben heraus, die heute unter dem Namen „Edition Breitkopf" nach wie vor sich allgemeiner Beliebtheit erfreuen.

Unter den Nachfolgern der Härtelschen Söhne wurde der Verlag immer weiter ausgebaut: im Dienste der Musik und aller Komponisten von Bedeutung bis auf den heutigen Tag. Auch der Buchverlag erfuhr manche Erweiterung; er brachte bedeutende Biographien und musikgeschichtliche Werke aller Art. Der Verlagskatalog ist heute sehr umfangreich: wir finden neben den vielen musikalischen Veröffentlichungen und manchem bedeutenden Werk der Musiklehre u. a. die Bach- und Händel-Jahrbücher, die Jahrbücher *„Der Bär"* (der Bär ist in Erinnerung an das Stammhaus zum „Goldenen Bären" heute noch Verlagssignet), Schweitzers große Bach-Biographie, Franz Liszts und Richard Wagners Schriften usw. usw. — und neuerdings auch die „Kleinen Musikerbiographien", in denen Leben und Werk unserer großen Komponisten von kundiger Hand für jeden verständlich dargestellt werden. Daneben sind auch belletristische Werke und wissenschaftliche erschienen.

Franz Hammer.

Zum 50. Todestag von Adolphe Sax (4. Februar).

Der Vater des Saxophons.

Es gibt Leute, die in Verzückung geraten, wenn sie Saxophon blasen hören, aber in Gelächter verfallen, wenn man von Sax spricht und ihn den Vater des Saxophons nennt. Dabei ist *Adolphe Sax* keine spassige Erfindung, sondern umgekehrt, der Erfinder des Saxophons, das heut gut hundert Jahre alt ist. Das Saxophon ist buchstäblich in unzähliger Menschen Mund; seinen Vater hat die ziemlich undankbare Nachwelt bis auf den — verkannten — Namen vergessen.

Am 4. Februar sind erst fünfzig Jahre seit seinem Tode vergangen. Adolphe Sax, geboren zu *Brüssel* am 6. November 1814 als der geniale Sohn eines genialen deutschen Musikinstrumentenbauers, hat das Erfinden und Bauen von neuartigen Musikinstrumenten als Erbgabe mitbekommen. Sein Vater baute u. a. eine Flöte mit 22 Tonlöchern, eine Harfe mit Klaviertastatur und berühmt gute Blechblasinstrumente. Adolphe Sax wurde Flöten- und Klarinettenbläser, Tüftler und Bastler, schuf mit 16 eine elfenbeinerne Flöte und eine Klarinette mit 24 Klappen, verbesserte die Baßklarinette, der er die heut noch übliche — einfach-geknickte — Form gab. Mit seinem Jüngsten, dem *Saxophon*, wanderte er, 35 Francs in der Tasche, 1842 von Brüssel nach Paris. Sein Parteigänger wurde *Berlioz*, der das Saxophon 1844 in seine Instrumentationslehre aufnahm; er rühmt die „abwechslungsreiche Schönheit seiner Ausdrucksweise".

Dies Lob war der Stich ins Wespennest. Man nennt das Saxophon ohrenzerreißend, die Serienherstellung (in Handarbeit!) ruiniert Sax fast, Donizetti streicht infolge von heftigstem Widerstand Sax-Instrumente aus seiner „Don Sebastian"-Partitur. Nach neunzig Jahren bezeichnet man sein Lieblings- und Schmerzenskind als Zwitter: Metallinstrument mit Flötenmechanik und Klarinettenmundstück. Es gibt Vorformen des Saxophons, das selbst seine Verfechter als Solo-Instrument ablehnen. Sax, der viele Plagiatsprozesse um seine Instrumentenkinder führen muß, wurde als Saxophonspieler sein bester Anwalt. Sax kommt aus dem Kämpfen nicht heraus. 1845 will er die Militärmusik Frank-

reichs reorganisieren; aus einem Skandal wird ein Triumph. Seitdem werden die verschiedenen Saxophone militärfromm (bei uns schon in einzelnen Regimentern vor 1914). Er baut Saxhörner, die Vorbilder zu Wagners Rheingold-Tuben. Er erlebt Justizskandale; man bestiehlt ihn, fälscht seine Arbeiten in Erzeugnisse der Konkurrenz um. Er wird Sieger in einem neunjährigen Prozeß (1854), baut eine Trompetenpauke, dann eine Familie von 15 Saxtuben und wird abermals ohne Lizenz nachgeahmt. Seine insgesamt 24 Patente werden nur fallweise verlängert. Er erkrankt lebensgefährlich, gesundet rätselhaft, und stirbt erst 80jährig. Dreißig Jahre später wird das Saxophon, das angeblich einzige in Europa geborene Musikinstrument, tonangebend für die jüdisch-usamerikanische Jazzmusik durch eine näselnde Spielweise, von der Sax *nichts geahnt* hat. Der Musikerzieher Jaap Kool schreibt eine kurzweilige Geschichte dieses umstrittensten aller Instrumente. Gelegentlich ist es durch Verwendung in sinfonischen Partituren sozusagen hoffähig geworden (Bizet, Strauß, Berlioz). Dieser Tage erst erlebte Augsburg die Uraufführung eines Saxophon-Trios, und der junge Wiener Komponist Wilhelm Wodnansky wählt ein Klavier-Trio mit Saxophon als Klangverdichtung für seine Bronze-Zeit-Oper „Rulaman". Die deutsche Unterhaltungsmusik müht sich um artgemäße Anwendung der Saxschen Klanghinterlassenschaft. Die deutsche Luftwaffenmusik endlich öffnet dem Werk Adolphe Sax' durch Husadels Klangreform den Weg zur sinfonischen Neufassung und zur zeitgenössischen ernsten Musik.

Hans Jenkner.

Nachklänge versunkener Romantik.

„Ein Schwanenlied der Romantik" von *Alfred Schnerich* (Musik im Kriege, Heft 9/10, 1943/44), das die Bestrebungen des „Cäcilianismus" aus der romantischen Bewegung herleitet, erweckt die Erinnerung daran daß der Verein von zu starker „Engführung" belastet wurde, wenngleich der weitsichtigere Gründer, *Franz Witt*, die Messen in D und F von *Mozart* (für die Kirche) „noch zuließ", während seine Nachfolger im Präsidium (*F. X. Haberl*, Regensburg, u. a.) entschieden rigoroser vorgingen. — Die persönliche Erfahrung bestätigt, daß *der deutsche Süden sich nicht* ohne weiteres seine *Instrumental-Messen nehmen ließ.* Im Sommer 1927 hörte man in *Mittenwald* eine solche von *W. E. Horak*, 1929 in *Freiburg* eine Unbekannte in F, 1930 in *Innsbruck* die Graner Messe von *Liszt*, 1938 in *Berchtesgaden* die D-dur-Messe von *Mozart*, in derselben Zeit in *Salzburg* eine *moderne Komposition* in großer Form mit eingeflochtenen längeren Solo-Partien. Die Komposition dieser Werke dürften dem „Cäcilianismus" nicht allzu nahe gestanden haben, wenn auch Liszt offenbar viel Interesse für die Gregorianik zeigte, wie schon seine „Missa choralis" beweist. Auch Männer wie *Jos. Rheinberger*-München und *Joh. Ev. Habert*-Gmunden (eine Zeitlang Lehrer F. Busonis) standen den cäcilianischen Bestrebungen fern.

Wenn nun auch der Verein (produktiv) wohl solide Tüchtigkeit, aber kein Genie aufzuweisen hat, so sind doch seine Verdienste um die musische Volksbildung in Sachen des A-cappella-Gesanges und der Choral-Pflege nicht zu bestreiten. Die Chöre und Chörchen schossen allerorten wie Pilze aus der Erde. Es wurde tüchtig geschult. Man bemühte sich, mit Hilfe der auf *Guido von Arezzo* zurückzuführenden *Solmisations-Methode* (Durskala: Ut-re-mi-fa-sol-la-si-ut), nach welcher noch heute die Romanen mit einer kleinen Variante („do" statt „ut") die C-dur-Reihe benennen, die Chorsänger zu Blattlesern und -sängern zu erziehen. Die alten Meister kamen in praktischen Ausgaben hoch zu Ehren. Damit hingen gewiß auch die großen *Gesamtausgaben* (mit F. X. Haberls Hilfe) von *Palestrina* und *Orlando di Lasso* zusammen sowie das Studium dieser Werke. (*Franz Neeks*-Aachen, der „rheinische Palestrina" kannte buchstäblich jeden Takt seines ihm allein maßgeblichen Meisters!) — Im Gefolge des alten Steiermärkers *Joh. Jos. Fux* (Gradus ad Parnassum) und des Berliners *Heinr. Bellermann* (Der Kontrapunkt) schrieb *Mich. Haller* (Regensburg) seine „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang".

Die Vereinssatzungen verlangten nicht an letzter Stelle intensive *Pflege des gregorianischen Chorals.* In großem Maßstabe trat nun die Choral-Forschung auf den Plan. In der Sichtung und praktischen Verwendung des überreichen Materials standen sich der genannte Haberl (Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule) und *Heinr. Boeckeler* (Direktor des Aachener *„Gregoriushauses"*) in der *„Musica sacra"* bzw. dem *„Gregoriusblatt"* um 1900 nicht selten außerordentlich streitbar gegenüber. *Das größte Verdienst in der Choralfrage* gebührt indessen den Pflegestätten der *Benediktiner* in *Prag, Beuron* und anderen Orten. *P. Ambros. Kienle* bereist und propagiert seine Choralgedanken. Seine „Choralschule" ist mit ausgezeichneten Neumen- und Choral-Tafeln geschmückt. Der vor einigen Jahren verstorbene kunstverdienstvolle Benediktiner-Abt *Alban Schachleiter* wurde dann auch in München von höchster Stelle durch ein Staatsbegräbnis ausgezeichnet, während heute in Süd-Europa die altehrwürdige Kulturstätte *di San Benedetto da Nursia* aus dem 6. Jahrhundert, *Monte Cassino*, von kriegerischen Horden unter das Feuer der Artillerie genommen wird.

Wenn nun Woche für Woche „per annum" die genannten Chöre und Chörchen (darunter gerade Männer aus den bescheidensten Lebenshaltungen) mit heißem Bemühen in die Geheimnisse der vorbachischen Vokal-Polyphonie und die rätselhaften Zeichen der taktfreien quadratischen Choralnoten mit „Ut- und Fa-Schlüssel" am Anfang sowie mit „Wächter" (custos) am Ende der Zeile eindringen, so arbeiten sie unbewußt mit an einer großen historischen Kulturaufgabe und bilden wahrhaft ein „Collegium musicum perpetuum populare". Denn die Bedeutung des „Vor-Bach" sowie der „Gregorianik" für die Kunst unserer Tage steht außer Frage. (Man vgl. *Verdis Palestrina-Propaganda*, unterstützt durch den Mailänder Domkapellmeister *Giuseppe Gallignani* sowie *Puccinis Choral-Ausbeute* unter Assistenz von *Don Pietro Pamchelli*.)

Auf dem Boden des „Cäcilianismus" konnten die Pflegekinder des Vereins" (alte Meister und Gregorianik) wohl lebenskräftig gedeihen, während die eigenen Musenkinder dieser Richtung größtenteils verkümmern mußten. Der Kardinalfehler des Cäcilianismus lag in der Ablehnung jeder „Tuchfühlung" mit der profanen Seite der Muse Polyhymnia, während der fromme und strenge Meister Palestrina (wie auch Orlando in München) je nach Laune seine entzückenden Madrigale (Hirten- und Liebeslieder) schrieb, freilich nicht, ohne dafür zu büßen, wie in *Eugen Schmitz'* Palestrina-Büchlein zu lesen. *Wir „Weltkinder in der Mitte" Europas* (von *Goethes* Gnaden, dessen romantisch-klassische Verwendung katholisierender Elemente im *Faust II* sowie *Rich. Wagners* gleiche Ausrichtung im *Parsifal* uns zur Bewunderung hinreißen) *wollen die totale Kunst* in den Kreis unserer Bestrebungen bannen und, fern von jeder unkünstlerischen „Engführung" und Engherzigkeit auch peripheren Erscheinungen unsere „Aufmerksamkeit" im Sinne Goethes schenken. Dem eindringenden Barbaren und Kultur-Schänder hinter dem Monte Cassino wollen wir mit den (leicht variierten) Worten des griechischen Mathematikers Archimedes in stärkster Instrumentierung entgegentreten: „Noli disturbare circulum nostrum artis germanicae", — *„Zerstöre nicht unsern Kreis der deutschen Kunst!"*

Johannes Conze.

Das Musikleben

Das Essener Musikleben unter neuer Führung.

Nur sehr ungern haben die Essener Musikfreunde ihren allbeliebten Städtischen Musikdirektor *Albert Bittner* an die Hamburgische Staatsoper ziehen lassen. In den sieben Jahren seiner Essener Tätigkeit hat dieser temperamentvolle Dirigent seinem Publikum eine Unzahl reicher und tiefer musikalischer Erlebnisse geschenkt, die den Ruf Essens als Musikstadt vergrößert und gefestigt haben. Bekanntlich übernahm Bittner im Jahre 1936 ein bedeutendes musikalisches Erbe, das sich an den hervorragenden Begründer des Essener Konzertlebens Hendrik Witte und an seine Nachfolger Hermann Abendroth, Max Fiedler — den unvergessenen Meister des Taktstocks der alten Schule — und an den heutigen Berliner Staatskapellmeister Johannes Schüler knüpfte. Bittner bewährte sich als ein Künstler, der in allen seinen Interpretationen zuallererst die inneren Lebensgesetze des Kunstwerkes zu erfüllen suchte, um sie durch die Kraft echter musikalischer Leidenschaftlichkeit und überlegen bindender Formmittel gleichermaßen ursprünglich und abgeklärt vorzutragen. Ganz besonders beglückend war es, daß Bittners künstlerische Fähigkeiten sich nicht nur an einigen wenigen „Lieblingen" vollendet zu entzünden vermochte, nicht nur an Bruckner, den er weitatmig und spannungsvoll deutete, nicht nur an Mozart, den er sowohl im Theater wie im Konzert immer stilvoll, also locker beschwingt und dennoch männlich straff und mit großer Verinnerlichung, spielte, sondern auch an Bach, für dessen herbe Größe und Strenge Bittner ein besonders gutes Ohr hatte, an Beethoven, dessen sinfonisches Werk er frei von romantischem Ballast aus der Geistigkeit der musikalischen Vorgänge begriff, an Richard Strauß, dessen äußeren Glanz er virtuos erfaßte, und endlich an der zeitgenössischen Musik, für die er manche wirksame und überzeugende Lanze brach. Seine Verdi-Aufführungen endlich zeigten ihn als eine ebenso sehr dem Theater wie der reinen Sinfonik zugewandte Begabung.

Diese Tatsachen machten es der kulturpolitischen Führung der Ruhrmetropole sehr schwer, einen geeigneten Nachfolger zu finden, zumal gerade in diesem Augenblick alle namhaften reiferen Dirigenten durch langfristige Verträge an ihre Wirkungsstätten gebunden waren. Es war notwendig, unter den begabten jüngeren Nachwuchsdirigenten Ausschau zu halten und jemanden zu ermitteln, der die Essener Musikpflege weiterhin zu steigern vermöchte und der zugleich die Herzen des Publikums so rasch gewinnen könnte, wie es letzthin Bittner gelang. Es galt nicht zuletzt, den immer noch alles verdunkelnden Schatten Max Fiedlers zu bannen, an dessen Beethoven-, Brahms-, Bruckner- und Tschaikowsky-Interpretationen die älteren Musikfreunde in Essen die Leistungen der jüngeren Nachfolge nicht immer gerecht zu messen versuchten. Die Wahl fiel auf den stellvertretenden Aachener GMD *Gustav König*, der nun bereits ein halbes Jahr an seiner neuen Wirkungsstätte tätig ist und in dieser kurzen Zeitspanne alle Hoffnungen erfüllte, die sich an seine Berufung knüpften. König ist der weitaus jüngste Dirigent, der in den letzten Jahrzehnten die musikalischen Geschicke der Stadt lenkte, wenn man von Hermann Abendroth absieht, der ebenfalls sehr jung war, als er sein Essener Intermezzo erlebte. König ist ein junger Dreißiger, doch in der Sicherheit seiner Amtsführung, in der Überlegenheit seiner musikalischen Einsicht und seines Könnens, ganz besonders in dem tiefen Ernst, mit dem er an seine Aufgaben herangeht, verrät er eine Reife, die weit über sein Alter hinausreicht. Die Bewußtheit in der Beherrschung seiner äußeren dirigentischen Erscheinung hat in der Klarheit seines künstlerischen Willens durchaus ihre Entsprechung. In König verbinden sich ein fein organisiertes Stilgefühl mit der Bereitschaft, die Werkdeutungen jeweils aus dem Energiestrom der musikalischen Substanz zu beginnen, ohne dabei den gegebenen geistigen Problemstellungen auszuweichen. Im Gegensatz zu Bittner, dem es um eine gewissermaßen klassische Ausgewogenheit der Gestaltung geht, erfüllt König mehr die Energie der Form, ihren Ausdruck von innen her spannungsreich und intensiv an die Klangoberfläche hervortreibend. Was außerdem vom ersten Konzert an die Hörerschaft gefangen nahm, war Königs Bemühen um eine tonlich makellose Wiedergabe. In den wenigen Monaten seiner Essener Tätigkeit gelang es ihm, in dem tüchtigen, aber notwendig nicht mehr ohne Aushilfen spielenden Städtischen Orchester eine bisher kaum gekannte Höhe technischer Disziplin zu entwickeln, deren Werte sich nun von Mal zu Mal deutlicher und erfolgreicher durchsetzen. Unter dem Ergebnis dieser überaus sorgsamen Probenarbeit litt aber in keinem Falle die Spannkraft der Wiedergaben selbst, an denen König im Moment der Aufführung durch sein partiturfreies Dirigieren unter äußerster Hingabe seiner Persönlichkeit unmittelbar und lebendig zu formen pflegt.

Überraschte König bereits im Frühjahr 1943 als Gastdirigent mit einer ungemein sicheren und ausdrucksverdichtenden Deutung des Beethovenschen *„Fidelio"*, so bestätigte er in der neuen Spielzeit an seiner ersten eigenen Einstudierung in Essen, an Verdis *„Macht des Schicksals"*, die früheren Eindrücke, die er schon in Aachen von seinen Fähigkeiten geben konnte. Die Verdi-Aufführung besaß ein hohes Niveau der musikalischen Erscheinung. König erwies aber auch bei aller Nachgiebigkeit gegenüber dem Verdischen Melos und der Spontanität der Dramatik ein hohes Maß an Formgefühl, aus dem er die musikalischen Vorgänge charaktervoll band. Daß er außerdem ein inniges Verhältnis zu dem Wesen Mozarts besitzt, trat an der im neuen Jahr herausgebrachten Neueinstudierung von *„Figaros Hochzeit"* zutage. Durch eine geschickte Umstellung des Orchesters (mit der er frühere erfolgreiche Versuche Rudolf Schulz-Dornburgs wiederholte) erzeugte er einen bestrickenden Mozartklang, der die Bühnenvorgänge beseelend durchdrang und das ganze Geschehen aus der Schwebekraft der Musik in Schwingung versetzte. Daneben bezeugte König in bereits sechs *Sinfoniekonzerten* die Weite seiner musikalischen Erlebnisfähigkeit. Im 1. Konzert war es vor allem die warmherzige und sehr gebändigte Wiedergabe der Vierten von Bruckner, mit der der junge Dirigent seine ursprüngliche Musikalität belegte. Im 2. Konzert fesselte seine schwärmerische, schwelgerische und trotzdem sicher gezügelte Deutung der Ersten von Schumann. Alle Regi-

ster virtuosen Könnens zog er im 3. Konzert bei der Aufführung von Straußens „Tod und Verklärung“, deren Ausdrucksentwicklung er sogar einen Schein bedeutender Tiefe zu verleihen vermochte. Sehr herb erfaßte er im 4. Konzert Brahms' Vierte, während er im 5. Konzert als Dirigent in einem Maße bescheiden zurücktrat, wie es die Werke (u. a. von Bach und Händel) geboten, wobei er im 5. Brandenburgischen Konzert zugleich als gediegener Pianist hervortrat. Das 6. Konzert sah ihn mit Schuberts Unvollendeter, Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ vor der Aufgabe, Beispielen volkstümlicher Sinfonik den wesenseigenen Reiz zu erhalten und zu intensivieren. Sein nahes Verhältnis zu Beethoven bewährte sich dabei an einer urmusikantischen frischen Deutung der Zweiten. Daneben zeigte sich König auch dem zeitgenössischen Musikschaffen, aus dem er demnächst noch manches Beispiel bringen wird, aufgeschlossen. Alle Anzeichen sind also vorhanden, daß das Musikleben Essens keinen Stillstand erfahren wird und einer weiteren Aufwärtsentwicklung entgegensehen darf.

Richard Litterscheid.

Eine Pfitzner-Woche in Wien.

Sie war nicht als solche angesagt, sondern ergab sich von selbst durch das Zusammentreffen mehrerer Aufführungen seiner Werke und fand den würdigsten Anlaß hiezu in der Zuerkennung des von Reichsleiter Baldur von Schirach gestifteten Wiener Beethovenpreises an Pfitzner, womit die Stadt Wien eine längst fällige Dankesschuld gegenüber dem genialen zeitgenössischen Tonschöpfer abtrug.

Den Schwerpunkt der Aufführungen bildete die der Chorfantasie vom *„Dunklen Reich“* als der Hauptnummer des von Joseph *Keilberth* an der Spitze des Singvereins und der Wiener Sinfoniker geleiteten 1. ordentlichen Gesellschaftskonzerts. *Keilberth* hingebungsvolle Führung, die Musterleistungen von Chor und Orchester, überhöht durch die sicher überlegene Kunst der Solisten Carla Spletter und Adolf Vogel, sowie des Organisten Prof. Franz Schütz, brachten diesmal eine besonders vertiefte Wirkung des durch die Gegensätzlichkeit der Bilder wie durch die Polyphonie der Chorsätze charakterisierten schwierigen Werkes mit sich und führten zu herzlichen und dankbaren Huldigungen gegenüber dem anwesenden Komponisten. Hier zeigte sich wiederum deutlich, wie sehr unsre Stadt beflissen und berechtigt ist, als eine der wichtigsten Pflegesätten für diesen großen lebenden Meister der deutschen Tonkunst zu gelten. Nicht minder warm und verständnisvoll war die Aufnahme der beiden Kammermusikabende mit Pfitznerschen Werken, die wir Fritz *Sedlak* zu danken hatten. Mit Gilbert *Schuchter* zusammen ließen sie die e-moll-Klavier-Violinsonate in ihrer ganzen herben Größe, in der grandiosen Linienführung des langsamen und dem überschweglichen Feuer des Schlußsatzes vor uns erstehen. Dann aber trat Sedlak — nach längerer, schmerzlich empfundener Pause — wieder mit seinem, gerade von uns Pfitznerfreunden besonders hochgeschätzten Quartett, in Verbindung mit den Herren Rudolf Streng, Ferdinand Stangler und Wilhelm Winkler, hervor und bescherte uns das köstliche erste Streichquartett Werk 13.

Wenn in die freudige Genugtuung, die der Meister über diese Wiener Aufführungen empfunden haben mag, dennoch ein Wermutstropfen fiel, so war es der, daß die beiden Wiener Opernhäuser daran unbeteiligt waren und es seit längerer Zeit überhaupt sind. Wie er selbst immer wieder hervorhebt, liegt der Schwerpunkt seines Schaffens ja gerade in dem, was er als Musikdramatiker gegeben hat. Es genügt nicht, alljährlich einmal den „Palestrina“ zu bringen, das „Herz“ ist uns die Staatsoper seit langem wieder schuldig, gar nicht zu reden von der einst gerade in den Wiener Aufführungen so tief eingedrungenen „Rose vom Liebesgarten“. Wenn heute der Wunsch nach der eigentlich deutschen Musik befriedigt werden soll, so müßte doch das Opernschaffen Hans Pfitzners in erster Linie berücksichtigt werden. Der bevorstehende 75. Geburtstag des Meisters würde dazu wohl auch den selbstverständlichsten Anlaß bieten.

Victor Junk.

Das Musikleben Kölns seit dem Terrorangriff.

„Schwierigkeiten sind dazu da, um überwunden (nicht: um gemacht, wie vielleicht der Bürokrat meint) zu werden.“ Nach diesem Grundsatze ist in Köln sogleich nach dem letzten Großangriff auf die Stadt aus den Ruinen neues Leben geweckt worden. Und die sich hier bewährende unverwüstliche Lebens- und Willenskraft des Rheinländers hat sich auch auf dem Gebiete der Musik bewiesen, wobei diese Kunst ihrerseits wieder neue Kräfte verlieh. Während in den zerstörten Hallen des historischen Gürzenich mongolische Kriegsgefangene angesetzt sind, um die Schuttmassen wegzuräumen, sind an anderer Stelle die, nach diesem Gebäude genannten Konzerte nicht nur in voller Anzahl wiederaufgenommen sondern durch ihren Leiter GMD Prof. *Eugen Papst* um vier Beethoven-Sonderkonzerte vermehrt worden. Die von der Stadtverwaltung ins Leben gerufenen Konzerte junger Künstler, die Städt. Orgelstunden Prof. *Bachems* und die Rathauskonzerte sind wieder, ebenfalls an anderem Platze, in vollem Gange und mußten zum Teil wegen des Andranges der Besucher wiederholt werden. Zum Tage der Hausmusik vereinigten sich Lehrer, Studierende der Hoch- und der Rheinischen Musikschule sowie Privatmusiklehrer zur Aufführung von Werken Max Regers und seiner Schüler Joseph Haas, Karl Hasse und Hermann Unger. Die neue Zeit brachte neue Formen des Musizierens mit sich, so ein Weihnachtskonzert in einem Bunker, das Lehrer und Schüler der Hochschule für die Kinder der Insassen gaben. Und Kölner Musiker, die ihre Wohnung verloren, haben außerhalb der Stadt nicht nur sich selbst untergebracht, sondern eine neue Zelle des Musiklebens geschaffen: Flugsamen! Unter dem Vorsitz von Generalintendant Dr. Heinz Drewes fanden sich die führenden Musiker des Westens zu einer Arbeitsbesprechung im Zeichen des Neuaufbaues des Musiklebens zusammen. Überall also regen sich hier die Kräfte, die Unzerstörbarkeit der deutschen Musik zu bekunden.

H. Unger.

Gottfried v. Einem: „Prinzessin Turandot“.

Ballett-Uraufführung in der Staatsoper Dresden.

Mit Spannung hat Dresden die Uraufführung eines Balletts des 26jährigen Berliner Komponisten *Gottfried v. Einem* erwartet und man ist nicht enttäuscht worden: Diese musikalische Tanzdichtung *„Prinzessin Turandot“* ist ein Talentbeweis, der Hochachtung abnötigt und der die Diskussion um die „neue Musik“ unserer Zeit mit frischem Antrieb in Fluß setzen wird. Luigi *Malipiero* hat den szenischen Entwurf zu dem Ballett verfaßt; er war es, der auch für Dresden die überaus geschmackvollen schlicht-dekorativen Bühnenbilder schuf. Als dritte mitschaffende Kraft ist Tatjana *Gsovsky* zu nennen, die als Gast auch die Bühnengestaltung des Werkes entscheidend beeinflußte. Endlich ist die Initiative des Dresdner Operndirektors Karl *Elmendorff* zu rühmen, der sich für das — Staatsrat Heinz Tiet-

jen gewidmete — Werk v. Einems mit wärmster Teilnahme und überzeugtem Enthusiasmus einsetzte, obwohl oder vielleicht auch gerade weil v. Einem, auf den Spuren eines Schein-Atonalismus wandelnd, eine Partitur geschrieben hat, die in ihrer radikalen Klangzuspitzung keineswegs bequem genossen werden kann.

Der Weggenosse Orffs schenkt den Hörern in dreiviertelstündigem strengformellem, brennend farbigem Musizieren keinerlei Zugeständnisse, dagegen läßt er aufmerksam prüfende Ohren immer wieder aufhorchen durch eine gelegentliche tiefe Romantik der Gefühlshaltung. Auch für den spezifisch tänzerischen Stil findet er durchweg den großen bildhaften Rhythmus und die Energie des Bewegungsausdrucks.

Der choreographische Anteil an dieser neuen Ballettschöpfung besteht in einer sinnfälligen, breiten Ausformung des chinesischen Menschen mit dem Fragespiel als Mittelpunkt und der Lieberlösung als krönendem Abschluß. Die Tänze der Narrheit, des Todes und der Liebe, von Tatjana Gsovsky überaus wirkungsvoll an Solisten und Gruppen verteilt, bilden damit den tänzerischen Inhalt der von Turandot aufgegebenen Rätsel, während sich über das Ganze ein Schaustück raffiniert verfeinerter Ballettkunst erhebt: die Tänze der Prinzessin, unwahrscheinlich virtuos gemeistert von der 15jährigen Eveline Marek-Berlin; den Kalaf tanzte mit sehniger Energie Franz Karhanek.

Vor der Uraufführung gab es zwei Erstaufführungen: „Hirtentraum" (nach Kodalys „Tänze aus Galanta") und „Die Kirmes von Delft" von Hermann Reutter. Die Dresdner Ballettmeisterin Valeria Kratina inszenierte die beiden Werke mit dem ihr eigenen starken Sinn für musikalische Wirkungen. Der Erfolg des Abends war sehr groß. *Hans Schnoor.*

Der Dittersdorf-Musikpreis 1943.

Am Tag der Deutschen Hausmusik wurde in *Reichenberg*, der Gauhauptstadt des Sudetenlandes, zum zweiten Mal der *Dittersdorf-Musikpreis* verliehen. Der Gauleiter und Reichsstatthalter Konrad Henlein hatte nach dem überraschenden Erfolg des ersten Ausschreibens bestimmt, daß beim Wettbewerb 1943 nur Werke für zwei bis vier Instrumente zur Einsendung gelangen sollten. Durch diese Beschränkung mußte der Charakter echter Hausmusik noch stärker zur Geltung kommen. Der Wettbewerb war öffentlich ausgeschrieben und allen deutschen Komponisten zugänglich. Die Verfasser wurden wieder völlig geheim gehalten, so daß weder die beiden Vorprüfer, noch das durch den Gauhauptmann berufene Preisgericht Namen und Herkunft der Autoren wissen konnten. Dieses Preisgericht traf seine Entscheidung, nachdem es alle in der engeren Wahl stehenden Werke angehört hatte.

Es war zu erwarten, daß in diesem Jahre die Beteiligung wesentlich geringer sein würde als beim ersten Wettbewerb. Die meisten schaffenden Musiker stehen im Waffendienst. Insgesamt beteiligten sich 29 Komponisten mit 35 Werken. Nach der Entscheidung wurde festgestellt, daß aus zahlreichen Städten des großdeutschen Reiches Entsendungen erfolgt waren.

Unter 35 Kompositionen befanden sich 20 Werke für Streichinstrumente, darunter allein 11 Streichquartette. Blasinstrumente waren nur in 7 Kompositionen vertreten. Klavierbesetzung zeigten dem Wunsche des Ausschreibens entsprechend diesmal nur 6 Werke. Allerdings ist das eigentliche Ziel des Wettbewerbes, die Schaffung gediegener Hausmusik, immer noch nicht erreicht. Die bemerkenswerten und eigenwüchsigen Schöpfungen tragen alle zu sehr die Eigenschaften reiner Kammermusik in sich, sind technisch weniger den gebildeten Laien als vielmehr den Fachleuten möglich und setzen so wieder die konzertmäßige Zuhörerschaft und nicht eigentlich den Hausmusikkreis voraus. Trotzdem muß dankbar anerkannt werden, daß durch das diesjährige Preisausschreiben wenigstens zwei außerordentlich wertvolle Werke bekannt und der weiteren Förderung und Verbreitung zugeführt wurden. Es ist gute, ernste Kammermusik. Geübte Spieler, die mit der Quartett- und Sonatenkultur des späten 19. Jahrhunderts vertraut sind, werden sie mit Freuden im Haus und Konzert spielen.

In einer Feierstunde verlieh der Kulturbeauftragte des Gauleiters und Reichsstatthalters, Dr. Hugo Kinzel, den 1. Preis an Dr. *Norbert Hampel*, derzeit Leutnant im Osten, für sein Streichquartett. Hampel ist gebürtiger Schlesier (Liebau 1912), studierte in Berlin, Wien und Breslau, er war zuletzt als Musikreferent der Hitler-Jugend im Gebiet Schlesien tätig. Das Streichquartett ist aus den starken Bindungen an eine gesunde Tradition gewachsen. In fülligem Satz, der ausgezeichnete Streicherbehandlung verrät, werden die zügigen Themen und ihre Verarbeitungen geboten. Besonders eindrucksvoll ist der langsame Satz. Da läßt ein ruhiges Schreiten auf tiefem Grund den Hörer nicht aus dem Bann. Der begabte Komponist ist bisher mit Weinheber-Vertonungen, Liedern, Kantaten und Variationswerken hervorgetreten. Der Träger des zweiten Preises ist Prof. Dr. *Hans Sachsse*, Hauptmann und Kompaniechef (derzeit in einem Lazarett), mit seiner Sonate für Violine und Klavier. Prof. Sachsse ist 1891 in Bautzen geboren und wirkte im Frieden zuletzt als Kompositionslehrer an der Staatlichen Akademie der Tonkunst (Hochschule für Musik) in München. 1940 war er Träger des Musikpreises der Hauptstadt der Bewegung. Die Sonate entstand in Frankreich 1942. Auch sie ist bewußte Fortsetzung der klassisch-romantischen Kammermusik, ohne dabei epigonal zu wirken, denn dafür ist das Temperament des Künstlers zu eigenartig. Im dreisätzigen Bau steht zwischen zwei schwungvollen Ecksätzen, in denen auch das Lyrische einen wichtigen Platz hat, ein trauermarsch-artiger langsamer Teil. Alles ist meisterhaft gefügt und entwickelt. Spieler und Hörer werden sich gleicherweise am sicheren und ausgewogenen Klang dieses Stückes freuen. *Dr. K. M. Komma.*

Oper.

BRESLAU. In Weiterverfolgung seiner in stetem Aufbau geplanten künstlerischen Ziele hat GI Hans *Schlenck* für die neue Spielzeit das Opernensemble unter dem Gesichtspunkt der Doppelbesetzung verstärkt, damit zugleich eine Stetigkeit des Zusammenspiels gewährleistet. Wertvolle Kräfte haben sich inzwischen bestens bewährt. In erster Linie aber ist die Verpflichtung des bisherigen Stuttgarter GMDs *Herbert Albert* zum Operndirektor als bedeutendster Gewinn zu buchen. Offenbarte bereits Wagners Tannhäuser am Eröffnungstage Alberts Sinn für höchste Orchesterkultur und damit größtmöglichstes Ebenmaß und künstlerische Vollendung des Gesamtwerkes, so perlte es in Cosi fan tutte wie köstlich prickelnder Sekt. Höhepunkt aber bedeutete wohl bisher Verdis neuinszenierter Macbeth. Schlencks bewunderswerte Inszenierung im Dienste dramatischer Wahrheit, die von A. *Siercke* a. G. entworfenen düster-monumentalen Bühnenbilder, auf gewaltige Tiefenwirkung gestellt, Kostüme und Masken als sichtbar gewordene Dämonie, vor allem aber die durch Albert in zwingender Rhythmik, blühender Melodik und erschütternder Dramatik gestaltete Musik, nicht zuletzt der restlose Einsatz von Chor (Justus *Debelak)* und Solisten, in erster Linie Lisel. *Ammermanns* Lady und H. Erich *Borns* Macbeth machten diese aus einem Guß geformte Aufführung zu einer Tat von unerhörter Größe und Ein-

dringlichkeit. Der seit langem bewährten musikalischen Leitung *Schmidt-Beldens* verdanken wir einen prachtvoll lebendigen, von G. *Puhlmann* köstlich neuinszenierten Wildschütz, der in die fast allzu farbkräftigen Bühnenbilder des gastierenden Erich *Döhler*-Kassel eine Handlung stellte, die das Feinkomische zu wahren vermochte, während Kammersänger *Rehkemper*-München a. G. in d'Alberts Tiefland die starke Betonung des Veristischen in den Dienst psychologischer Entwickelung fügte. Der ebenfalls neuengagierte Kapellmeister Alex. *Paulmüller* betreute Händels Cäsar und Puccinis Tosca.

Arthur Schmidt.

MAINZ. Die Städtische Oper erhielt durch die Zusammenarbeit des Intendanten GMD Karl Maria *Zwißler* mit dem gastweise verpflichteten Spielleiter Dr. Carl *Hagemann* erstaunlichen Auftrieb. So wurde Smetanas „Verkaufte Braut“ ein regieliches Meisterstück. Hagemanns erfahrene Theaterpersönlichkeit schuf eine Lebendigkeit der Bühnenvorgänge, die in der Gestaltung des dritten Aktes mit der bunt und diszipliniert aufgezogenen Gaukler-Burleske einen Höhepunkt erreicht.

In Bizets „Carmen“ führte sich der neue Bühnenbildner Fritz *Riedl* sehr vorteilhaft ein. Hagemann und Zwißler (der die musikalische Leitung hat) gingen vor allem auf das „Schauspielerische“ der Oper ein, so daß die Musik mehr als Untermalung der Bühnenvorgänge fungiert, während man es gerade in dieser Oper vice versa gewohnt ist. Trotzdem berührte die Aufführung nicht problematisch, zumal das Ensemble gut aufeinander abgestimmt ist.

GMD *Zwißler* als *Spielleiter* kennen zu lernen, dazu gab Puccinis „Tosca“ Gelegenheit. Auch hier besondere Betonung der dramatischen Akzente bei straffer Herausarbeitung jeder, auch der kleinsten Partie. Willkürlichkeiten wie die Verwandlung der „Stimme eines Hirten“ in einen sichtbaren jungen Tambour und einiges Abweichen von den in der Partitur vermerkten Vorschriften kamen dem Ablauf der Oper zugute, die im Sinne eines „Musikdramas“ auch von Kapellmeister Theo *Mölich* betreut wurde.

Leni Dürauer.

PRAG. Am Prager *Deutschen Theater* wurde *Fried Walters* neues Tanzspiel *„Kleopatra“* aus der Taufe gehoben. Das Textbuch von Alice Zickler, das die zwischen Antonius und Kleopatra spielenden geschichtlichen Ereignisse auf einer ohne Erklärung allerdings nicht durchweg verständliche tänzerische Darstellungsformel gebracht hat, gibt dem Musiker durch eine Reihe tänzerischer Einlagen manche wertvolle Chance, überflüssig zu sagen, daß der in Funk und Film vielfach erprobte Fried Walter die dargebotenen Gelegenheiten zu nützen und eine Musik zu schreiben verstanden hat, die den Erfordernissen des Tänzers in hohem Grade entgegenkommt. Im übrigen macht er von den Möglichkeiten der besonderen Umwelt der Handlung in ausgiebigstem Maße Gebrauch, indem er sich in der Melodie nicht minder wie im Rhythmischen und Harmonischen hinter eine wirkungssichere Exotik verschanzt, die ihn nahezu vergessen läßt, auch einmal ein Eigener zu sein.

Eine ausgezeichnete Wiedergabe durch die vortrefflich geschulte Tanzgruppe des Prager Deutschen Theaters unter der auf das geschickteste mit dem Raum operierenden choreographischen Leitung Helmut *Hansels* brachte dem selbst dirigierenden Komponisten einen lauten Erfolg mit vielen Hervorrufen. *Hermann Haas.*

WÜRZBURG. Ein gerechtes Urteil über die Leistung einer Opernbühne, deren Aktionsradius durch ein mäßig hohes Wirtschaftspotential sowie durch die ihr obliegende Pflege von Operette und Schauspiel bestimmt ist, gründet sich auf die zwei Hauptfragen: Wird sie ihrer örtlich bedingten kulturellen Aufgabe gerecht? und: Steht ihr Spielplan mit den vorhandenen künstlerischen Möglichkeiten im Einklang? Nach beiden Richtungen hin kann dem rührigen Intendanten des Stadttheaters Helmut *Ebbs* auch für die angelaufene Spielzeit das beste Zeugnis ausgestellt werden. In der Werkwahl, die ebenso dem Interesse des Publikums wie auch kunsterzieherischen Absichten entspricht, verrät er eine glückliche Hand, und er trifft sie in der klugen Einsicht, daß es besser ist, sich zu bescheiden als nach den Sternen zu greifen und die gegebenen Kräfte zu überspannen. Daß diese indessen auch anspruchsvolleren Aufgaben gewachsen sind, dafür leistet ein vortreffliches Ensemble von Darstellern, unter denen einzelne weit über dem Durchschnitt stehen, die zielbewußte Spielleitung Fel. *Klees* und das von Corn. *Monske* sorgsam geschulte und temperamentvoll geführte Orchester volle Gewähr. So hinterließ schon die Eröffnungsvorstellung *„Fidelio“* mit Ilse *Bomhard* als rührender Gestalterin der Titelrolle den besten Eindruck. Auch in die schwer erreichbaren Höhen Mozarts durfte unsere Oper getrost sich wagen, wie *„Figaros Hochzeit“*, von Ebbs feinfühlig inszeniert und in gepflegtem Giocoso dargeboten (Walter Lange als Figaro und Ruth Schofer seien besonders genannt), aufs erfreulichste bewies. Und ebenso, wenn nicht noch überzeugender, bewährte sich die Buffokunst im flotten Spiel des *„Barbier von Sevilla“*, das sowohl auf der Bühne, mit W. Klugts Figaro an der Spitze, wie im Orchester den starken Beifall vollauf rechtfertigte. Bleibt noch des verdienstlichen Unternehmens zu gedenken, auch das zeitgenössische Schaffen im Spielplan mit zwei Einaktern bedacht zu haben. Während M de *Fallas* „Meister Pedros Puppenspiel“, eine niedliche Don-Quichotterie, als durchaus harmlose Angelegenheit weiter kein Aufsehen erregte, stellte Carl *Orffs „Die Kluge“* die heutige Opernproblematik in einem markanten Beispiel zur Diskussion, mit dem Erfolg, daß dieses seltsame Zwitter von Märchen und Burleske, das auf primitive Mittel zurückgreifend ganz neue Wege musikdramatischer Gestaltung einschlägt, zwar geteilte Meinungen fand, jedenfalls aber seine ebenso bezwingende wie eigenartige Wirkung nicht verfehlte. Dazu verhalf eine ausgezeichnete, von Klee originell inszenierte Wiedergabe, die ungewohnte Schwierigkeiten geschickt meisterte. Sowohl darstellerisch — Luise Croissant, W. Klugt und W. Lange in den Hauptrollen, das köstliche Strolchenterzett nicht zu vergessen — wie mit dem Orchester, das die neue Klangsprache trefflich beherrschte, legte sie alle Ehre ein. *Oskar Kaul.*

Konzerte.

BRESLAU. Es war verständlich, daß sich zu Beginn des Konzertwinters das Hauptinteresse auf den neuen GMD *Herbert Albert* konzentrierte, dessen Verdienste wir bisher nur durch Presseäußerungen kannten. Wenn er sich im 1. solistenlosen Philharm. Konzert daher als Konzertdirigent mit Cherubini, Mozart, R. Strauß und Brahms vorstellte, so durften wir bereits nach dieser vielgestaltigen und erstrangigen Leistung feststellen, daß in Albert ein überragender Dirigent von außergewöhnlichen Fähigkeiten an die Spitze unserer Philharmonie getreten ist, der bei aller Äußerung eines lebhaften Temperaments sowohl in der fast ausnahmslos ohne Notenvorlage erfolgenden, nachformenden Gestaltung, als auch im stimmungsstarken Nacherleben stets Die-

ner am Werk bleibt. Was er in kurzer Zeit als Orchestererzieher erreicht hat, ist staunenswert. So offenbarte er in bisher fünf Konzerten die Urkräfte in Rudi Stephans Musik für Orchester, die „kosmische Größe“ von Bruckners Siebenter, den Melodienzauber in Dvoraks Sinfonie e-moll, die unübertreffliche Plastik von Bachs 3. Brandenburgischen Konzert, die Schönheiten der Brahms-Variationen über den Antoniuschoral, sowie von Schumanns Sinfonie d-moll. Solisten waren hierbei Max Martin *Stein, Kulenkampff, Kempff.* Als Neuheiten erklangen *Peppings* erfindungstiefe 2. Sinfonie und *Trapps* fesselndes Erstes Konzert für Orchester in Gegenwart des Komponisten. — In bekannter Einsatzbereitschaft brachte das Schlesische Streichquartett auch das 2. Quartett von S. C. *Eckardt-Gramatté* zu erfolgreicher Uraufführung, deren 1. Sinfonie hier ebenfalls erklang. Das geistvolle, kühn gestaltete Werk war ein erneuter Beweis des überragenden Könnens der Wiener Komponisten. Köstlich die erstaufgeführten Fabeln für Baß (Walter Kocks) und Streichquartett des Breslauer Karl *Scuka.*

Die hier erstmalig veranstalteten zeitgenössischen Kammermusiktage stellten in einem Querschnitt die Vielseitigkeit und den Abwechselungsreichtum des deutschen und europäischen kammermusikalischen Schaffens der Gegenwart einschließlich der Orgelmusik dar. Durch einheimische und auswärtige Chor-, Kammermusikvereinigungen und Solisten kamen u. a. folgende Komponisten mit Erst- und Uraufführungen, zum Teil selbst dirigierend, zu Wort: Fortner, Frommel, Hessenberg, Höffer, Jörns, L. v. Knorr, Komma, W. Maler, Pepping, H. Reutter und G. v. Westerman. Die allsommerlichen Orgelkonzerte auf der größten Orgel Europas in der Jahrhunderthalle, unter der künstlerischen Leitung von KMD *Zeggert* stehend, erreichten am Erntedankfest die Zahl 75. Anläßlich der 30jährigen Dirigententätigkeit von Prof. *Behr* brachte der von ihm geleitete „Waetzoldt *Höffers* Oratorium „Vom edlen Leben“ für Männerchor, Altsolo (Gertr. *Gottschalk*) und Orchester (Schles. Philharm.) in Anwesenheit des Komponisten zu eindrucksvoller Uraufführung. Aus der fast unübersehbaren Fülle der Solistenkonzerte, unter denen Klavierabende deutscher und ausländischer Künstler mit allerdings zumeist altbewährten Programmfolgen die Spitze hielten, ragten als erstmalige Besucher Breslaus hervor Erik *Then-Bergh,* Helga *Schöne* und die begabte Wiener Sängerin Marta *Rohs.* Eine große Zukunft steht der jungen, sehr begabten einheimischen Sängerin Sylvia *Schmidt* bevor. Hervorragend das zum ersten Male hier konzertierende Kölner Kammerorchester. Zum Gedenken an das 10jährige Bestehen der NS-Gemeinschaft „KdF“ veranstaltete das Große Orchester des Reichssenders Breslau unter Ernst *Prade* einen Beethoven-Schubert-Abend mit Conr. *Hansen* als Solist. *Arthur Schmidt.*

FRANKFURT AN DER ODER. Starken Eindruck hinterließ das Kurt *Thomas*-Konzert des Musischen Gymnasiums (Frankfurt a. M.) durch die Natürlichkeit und Gelöstheit der Stimmschulung wie durch die orchestrale Leistungshöhe. Ähnliche Proben seines Könnens legte der Mozartchor der Berliner HJ unter Erich *Steffen* ab. Der Bann 141 hatte zur musischen Vertiefung seiner Schutzbefohlenen in Haydn, Beethoven und Dvorak das *Dresdner Streichquartett* berufen. Echt volkstümlich im Wesen und quellklar in den Stimmen war das vielgestaltige Singen — Einzelgesang mit Lautenbegleitung — des Kunersdorfer Jugendchors unter Kurt *Wiesemann.* Man erlebte statt eines Konzerts eine stimmungstiefe Feierstunde. Intimer Charakter der Gleichberechtigung zwischen Vortragenden und Hörenden lag auch über der festlichen Musik zur Jahresfeier der Städtischen Musikbücherei, wo Geige, Klavier, Cello und menschliche Stimme zur Geltung kamen. Die Tonweihe des Totensonntags durch den Volkschor (Hans *Berlisch*) war durch die Liedfolge „Zur guten Nacht“, „Scheiden und Meiden“, „Heldengedenken“ weit mehr Feierstunde als Konzert, trotzdem Händels Konzert g-moll für Cello (Paul *Friebe*) und Klavier gespielt wurde. Im Saal der Lehrerhochschule war dabei die Gegenwartsbetonung deutschen Musizierens leichter als in der mehr der Beharrung dienenden Kirche. Zu ihr gehörten die Abendmusiken, Advents- und Weihnachtsmusiken, Bachs „Musikalisches Opfer“ (Berlisch), die Gedächtnisfeier für den 100jährigen Paul Blumenthal durch einheimische wie auswärtige (Wolfgang *Jarius*) Organisten und Gesangskräfte.

Unter den Solisten der Sinfoniekonzerte steht Hans *Dünschede* mit Spohrs Violinkonzert a-moll obenan. Der Norweger Birger *Hammer* stellte in Griegs Klavierkonzert a-moll gleichsam die pianistische Heimatschule vor, die Lyrik und Dramatik im Anschlag und in der Themenverarbeitung weniger gegensätzlich als einheitlich-herb faßt. MD Hans *Röschke* hütete nicht bloß anerkannte Werke, u. a. Dittersdorfs „Harfenkonzert“ (Hedwig *Thoß*), er suchte auch Anerkennung für Hermann *Blumes* Orchestersuite „Meine Berge — meine Heimat“ mit ihren ansprechenden tonalen Bildern, stärker noch in den Rathauskonzerten, mit denen jetzt Willy *Posts* Kammermusik vereint ist, für Walter Niemanns ohrgenehme „Rheinische Nachtmusik“, Eugen Bodarts anheimelnde „Canzonetta für Streicher und Harfe“ und Hans *Berlischs* stilträchtige „Kleine Sinfonie für Kammerorchester“ (d-moll) in drei Sätzen Allegro, Andante tranquille und Vivace. Die Uraufführung unter dem Komponisten fand großen Beifall, so daß ein Teil wiederholt werden mußte. Solistisch entfalteten ihre Kraft Fridthjof *Christoffersen* (Mozarts Klarinettenkonzert A-dur), Rudolf *Scherb* und Karol *Riha* (Bachs Konzert für 2 Violinen d-moll), Paul *Friebe* (Haydns Cellokonzert). *Richard Groeper.*

KÖNIGSHÜTTE. Ein „Konzert für *Akkordeon und Orchester*“ erlebte im Rahmen der „Beschwingten Musik“ der Stiftung Oberschlesien soeben eine ungewöhnlich erfolgreiche Uraufführung. Sein Komponist, *Fred Malige,* ein führendes Orchester- und Quartettmitglied der Kattowitzer Sinfoniker, dürfte wohl erstmalig für die konzertreife Musikliteratur den tauglichen Versuch gewagt haben, das Akkordeon organisch in das Gesamtgefüge des Orchesters eingebaut zu haben, ohne damit nur Unterhaltungsmusik zu bieten. Das dreisätzige Werk ist von herzhafter Volksmelodik erfüllt und bietet in wirkungsvollen Querschnitten den Eindruck einer Schöpfung, die dem Akkordeon wohl erstmalig den Weg in den Konzertsaal ebnet. Unter der straffen Leitung von GMD Dr. Otto *Wartisch* mit der virtuos befähigten Leni Bach als Solistin feierte diese Schöpfung einen bahnbrechenden Erfolg.

Kurt Mandel.

KOPENHAGEN. Während des Krieges hat *die Kammermusik* einen unerhörten Aufschwung erlebt. Nicht weniger als vier Ensembles: *das Bläserquintett, das Bläserquintett von 1932, das*

Breuning-Bache-Quartett und *das Kammerquintett* — jedes für sich ausgezeichnet — berücksichtigten klassische wie moderne Werke vom In- und Ausland. *Der Rundfunk* gibt jeden Donnerstag ein klassisches Konzert öffentlich. *Asger Hamerik* in memoriam wurde seine „Symphonie majestueuse" aufgeführt, von dem Sohn, Ebbe Hamerik, pietätsvoll dirigiert. — *Emmi Leisner* sang unter Orchesterleitung *Paul v. Klenaus* zwei Orpheus-Arien und vier Lieder vom Dirigenten. — Mit hinreißendem Schwung und vollendeter Meisterschaft spielte *Georg Kulenkampff* Dvoraks Violinkonzert. — Die größte Musikbegebenheit des Herbstes war „Missa solemnis", eine hervorragende Leistung unter *Martellius Lundquists* Führerstab. Die zwei Gesangssterne, *Erna Berger* und *Helge Roswaenge* vereinigten sich in Arien und Duetten von berühmten Opern.

Im Dom gab der *Bach-Verein* sein 2. Konzert mit Werken seines Schutzpatrons.

Der junge *Niels Locher*, der in Deutschland studierte, hatte ein vielversprechendes Dirigenten-Debut an der Spitze der Kgl. Kapelle, mit Brahms' akademischer Fest-Ouverture, Mozarts Haffner und Beethovens Eroica-Sinfonie. — Endlich gab *Emil Telmanyi* mit einem Kammerorchester drei klassische Konzerte. Innerhalb weniger Stunden wurden sämtliche Plätze des größten Konzertsaals Kopenhagens ausverkauft. Im *Kgl. Theater* sah man „Wieland der Schmied". Drachmanns schöne Verse machten sich auch als Oper geltend; man freute sich über *Else Brems'* Bödvild, wie über *Franz Anderssons* stimmprächtigen König Niding. — In „Tiefland" war *Dorothy Larsen* — die in der Volksoper Berlin die Rolle gesungen — eine menschlich innige Martha. Eine *Uraufführung* von drei Balletts hatte großen Erfolg: „Das ewige Trio" und „Passiones" (über Scriabins Musik) von *Börge Ralov*, und „Der gebändigte Löwenzähmer" — das am weiten gelungenste — von *Birger Bartholin*. *Alma Heiberg.*

LIEGNITZ. Nachdem die „Salzburger Serenaden für Orchester" (Werk 115) von *Paul Graener* sich über die Ätherwellen im Paul Graener-Zyklus des Deutschlandsenders schon Freunde im weiten deutschen Land erworben haben, war ihre *Uraufführung* im Konzertsaal einem Meisterkonzert des Städtischen Orchesters in Liegnitz vorbehalten. Ein glückliches Zusammentreffen brachte die Uraufführung in Verbindung mit Graeners 72. Geburtstag. Die „Salzburger Serenaden" nehmen durch ihre zauberhafte Duftigkeit und den ganzen feinen, verhaltenen Humor im ausklingenden grotesken Marsch für sich ein. Die Melodien entströmen einer echt musikalischen Seele, und ein edler Klangsinn hat den kontrapunktischen und orchestralen Bau gemeistert. MD Heinrich *Weidinger* war auf die Transparenz dieses reizvollen Werkes sehr bedacht. Er verteilte die Lichter ganz im Sinne der Komposition, gab den Melodien ihr seidiges Schimmern und erzielte ein prächtiges Zusammenklingen im Orchester, das ihm hingegeben und musizierfreudig folgte. Helmut *Zernick* geigte ein Mozartkonzert mit ausgezeichneter Technik. Beethovens Siebente forderte stärksten Beifall für die überzeugende Gestaltung durch das Städtische Orchester Liegnitz. *Victor Thiel.*

MAINZ. Die Städtischen Sinfoniekonzerte halten sich trotz einer stattlichen Anzahl von Aushilfskräften dank der hervorragenden Eigenschaften GMD Karl Maria *Zwißlers* als Orchesterleiter auf ihrem hohen Niveau. Sie wurden mit dem dritten Brandenburgischen Konzert in G-dur von Johann Sebastian Bach eröffnet, dem die Haydn-Variationen von Johannes Brahms op. 56 a und Beethovens „Eroica" folgten. Ferner hörte man im Laufe des Winters Franz Schuberts „Unvollendete" und seine Sinfonie in C-dur, Beethovens „Pastorale" und die Leonorenouvertüre Nr. 3, die Sinfonien in G-dur und e-moll von Antonin Dvorak, Sinfonie D-dur Nr. 104 von Joseph Haydn, Mozarts „Kleine Nachtmusik" und Max Regers „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller". Als Solisten waren Adrian *Aeschbacher* und Ference *von Albert* zu Gast. Ein Städtisches Kammerkonzert brachte Schuberts „Winterreise", vorgetragen von K. M. Zwißler und Hermann Reutter.

Veranstaltungen der NSG. „Kraft durch Freude" bereichern das Städtische Musikleben. In Sinfoniekonzerten hörte man das Städtische Orchester unter Zwißler mit Felice *Hüni-Mihascek* als Solistin, sowie das Rhein-Mainische Landesorchester unter Professor Hermann *Abendroth*. Während Zwißler klassische und romantische Musik darbot, vermittelte Abendroths Vortragsfolge Ferruccio Busonis Lustspielouvertüre (Werk 38), die Symphonische Phantasie „Aus Italien" (Werk 16) von Richard Strauß und das Doppelkonzert op. 102 von Johannes Brahms für Violine und Violoncello mit Senta Bergmann und Fritz Klessascheck als Solisten. Neben diesen Orchesterkonzerten geben ausgewählte Vortragsfolgen der KdF.-Kammerkonzerte namhaften Künstlern des Gaues Hessen-Nassau Gelegenheit, ihr Können in gepflegten Rahmen einzusetzen. *Leni Dürauer.*

MARBURG-LAHN. In der Zeit vom 13. bis 20. Januar führte die Gaustudentenführung Kurhessen in *Marburg* eine Musikwoche, verbunden mit den Hans Pfitzner-Tagen, durch. Sie stellte bewußt die Pflege des Musikschaffens der Gegenwart, insbesondere der Musik Hans *Pfitzners*, heraus. Von Pfitzner hörte man in einem eigenen Liederabend der Darmstädter Sopranistin Susanne *Horn*-Stoll schöne Proben aus seinem reichen Liedschaffen, weiter an Kammermusikwerken das D-dur-Streichquartett op. 13, das Trio für Klavier, Violine und Cello op. 8, die Sonate für Violine und Klavier op. 27 sowie die fünf Klavierstücke op. 47. Durch ihren ernsten Gehalt und die eigene Tonsprache fanden die Werke bei lebhaftem Interesse starken Anklang. Von lebenden Komponisten kamen noch Bruno *Stürmer* mit der Uraufführung seines in jüngster Zeit entstandenen zweiten Trios für Klavier, Violine und Cello op. 130, ausgeführt durch das Stürmertrio, und Kurt *Hessenberg* mit vier kleinen Klavierstücken aus op. 24 und der Sonate für Violine und Klavier op. 25 unter seiner persönlichen Mitwirkung zu Wort. Beide Werke, die durch polyphone Haltung gekennzeichnet sind, erringen einen beachtlichen Erfolg. Daneben standen in den sieben Konzerten der Musikwoche Werke von J. S. Bach und den großen Meistern der Klassik und der Romantik, so ein Klavierabend von Karl Weiß, ein Liederabend von Arno Schellenberg und eine Reihe von Quartetten, Trios und Sonaten, die das Lenzewski-Quartett, das Ponziak-Trio, die Wiener Pianistin Marietta Krutisch, Hans Bastian (Violine), Gustav Lenzewski (Violine), Alexander Molzahn (Cello) und Kirchenmusikdirektor August Wagner aus Marburg, der sich durch seine Mitwirkung in vier

Konzerten um die Musikwoche besonders verdient machte, boten. *E. Freund.*

MÜNCHEN. Der Veranstaltung von *Choraufführungen* stellen sich gegenwärtig wohl die größten Hindernisse entgegen. Nicht nur der Mangel an guten, vor allem männlichen Chorsängern macht sich da fühlbar, sondern auch die oft kaum überwindbare Schwierigkeit, die vorhandenen sangesfreudigen Kräfte zu den notwendigen Proben zusammenzubringen. Was der Idealismus trotzdem vermag, haben in jüngster Zeit zwei eindrucksvolle Aufführungen der *„Schöpfung“* von Haydn und des *„Requiems“* von Verdi gezeigt. Hier war es der *Philharmonische Chor,* der unter Kabasta das edle Meisterwerk Verdis in erlesener Form zum Erklingen brachte, dort der *Münchner Domchor,* der unter Prof. Berberichs Führung mit Haydns ewig-jungem Alterswerk den gerade heute nach so reinen, einfach-großen Werken verlangenden Zuhörern eine tiefe Freude bereitete. In diesem Zusammenhang sei auch der Aufführung der *„Matthäus-Passion“* rühmend gedacht, die Clemens Krauß mit dem Chor und hervorragenden Solisten der Staatsoper zur Weihnachtszeit bot. Allerdings wurde hier die berechtigte Frage laut, warum man gerade zu Weihnachten dieses Werk und nicht, wenn man schon ein Bachsches Werk bringen wollte, das „Weihnachtsoratorium“ einstudiert hat.

Von den *Orchesterkonzerten* sind noch immer die unter Oswald *Kabastas* meisterlicher Leitung stehenden Städtischen Philharmonischen Konzerte die begehrtesten. Die Nachfrage danach ist so stark geworden, daß jedes dieser Konzerte jetzt viermal durchgeführt werden muß. Als Uraufführung brachte Kabasta in diesem Rahmen das *Violin-Konzert* von Ermanno *Wolf-Ferrari.* Das Stück ist für die junge, ungewöhnlich begabte Geigerin Guila *Bustabo* geschrieben, und diese vermittelte es denn auch in einer Wiedergabe, die alle Reize des Werks offenbar machte: die Anmut der melodischen Erfindung, den süßen Wohlklang, der in echt Wolf-Ferrarischer Weise — dem Ganzen einen eigentümlichen Schmelz verleiht, und die schwerelose, man möchte sagen: gütige Innigkeit des Ausdrucks, die ja überhaupt ein Kennzeichen des *Lyrikers* Wolf-Ferrari ist, der hier natürlich stärker in Erscheinung tritt als in seinen launigen Musikkomödien. Zeitgenössischen Komponisten begegnete man weiterhin auch in den Volkssinfoniekonzerten, wo Adolf *Mennerich* Frommels gehaltvolle „Variationen über ein eigenes Thema“ und Hans *Rosbaud* (als Gast) Teile aus Busonis geistreicher „Turandot“-Suite aufführte, sowie in einem von Cl. *Krauß* dirigierten Akademiekonzert, das Kodalys phantasie- und farbenreiche „Variationen über ein ungarisches Volkslied“ brachte.

Die *Kammermusikprogramme* dagegen hielten sich in letzter Zeit alle im Rahmen herkömmlicher, erfolgssicherer klassischer Spielfolgen. Ausnahmen bildeten hier nur die Abende der ausgezeichneten Flötisten Kurt *Redel* (alte Musik) und Gustav *Scheck* (neue Werke). Umso erfreulicher waren, was die Programmgestaltung anlangt, die Liederabende der letzten Wochen: So wagte es Maria *Wolf* mit einer Folge von fast lauter unbekannten Liedern von Sinding, Kilpinen, Courvoisier, Schoeck und Graener, und mit gleichem Eifer setzte sich Inge *Scheibner-Reuter* für das Schaffen der Münchner Tonsetzer H. K. Schmid, O. E. Crusius, Carl Ehrenberg, Josef Suder und Franz Dannehl ein. Bemerkenswert auch, abgesehen von den bekannten unvergleichlichen Leistungen des Künstlers als Liedgestalter, war auch das *Programm,* mit dem diesmal Karl *Erb* nach München kam: es enthielt viele großenteils ganz selten gesungene, ja fast unbekannte Lieder von Schubert, Schumann und Josef Haydn. Als packende Liedersängerin lernten wir auch Gerda *Lammers* schätzen. Einen starken Eindruck hinterließ Gerhard *Hüschs* Interpretation der „Winterreise“.

Von den vielen Instrumentalsolisten, die sich hören ließen, verdienen namentlich die Geiger *Aumere* (Mitglied des Bayer. Staatsorchesters), Karl *Freund,* August *Weigmann,* und Jap *Emer* sowie die hier gastierenden Geigerinnen *Simeonowa* und Nejiko *Suwa* (Japan) besonderer Hervorhebung. Im Künstlerhaus eröffnete der Pianist Udo *Dammert* mit der eindringlichen Darstellung neuer Klavierwerke von Pepping, Häller, Dohnányi und Takacs einen neuen, zeitgenössischer Musik gewidmeten Konzertzyklus der NSG „Kraft durch Freude“. Schließlich sei noch eines Kammerkonzerts mit klassischem Programm gedacht, das ein vorzüglich besetztes, gewandt und lebensvoll musizierendes Orchester der Luftwaffe unter der nervigen Führung von Obermusikmeister *Kupfer* veranstaltete. *Anton Würz.*

SOLINGEN. Wenn man von der „Stadt der singenden und klingenden Berge“ spricht, so denkt man zunächst an das außergewöhnlich schöne und markige Material ihrer Chöre, die meistens erstklassige Solisten heranziehen. Denn ein großer Teil der deutschen Kammersänger ist hier geboren. Der Städtische Singchor, der sich hohe Aufgaben gestellt hat, konnte seine gesangliche Kultur bisher mit einer Kantate von Mozart erweisen (unter Mitwirkung der grundmusikalischen Sopranistin Margret *Bueren).* Einen ausgezeichneten Händel-Bruckner-Abend gab die Arbeitsgemeinschaft der Gemischten Chöre. Die einheimische Pianistin Marianne *Porten* spielte dabei stilrein ein Konzert des Altmeisters. Die ebenfalls unter Leitung von Josef *Schlösser* stehende „Rheinsage“-Ohligs beschloß eine abwechslungsreiche Vortragsfolge mit der eindrucksamen Wiedergabe von Haydns „Herbst“. Zu klassischer Kleinkunst vereinigten sich der MGV. „Wupperhof 1812“ und das Städtische Orchester — Niederbergisches Landesorchester.

Von der hingebungsvollen Leistungsfähigkeit des Orchesters unter seinem warmempfindenden Leiter *Werner Saam* zeugten eindringliche Aufführungen klassischer und neuerer Werke. Warum Rudolf *Schultz,* Musikpreisträger der Reichshauptstadt, sich im Beethoven-Konzert noch immer nicht von der Kadenz des Juden Joachim trennen kann, ist unerfindlich. Klaus *Aßmann* — ein geborener Solinger, heute Konzertmeister in Krakau — geigte sehr beachtlich das Mozartsche G-dur-Konzert, die junge einheimische Hannelore *Pack* hatte mit der seelenvollen Ausdeutung des Bruchschen Violinkonzertes wohlverdienten durchschlagenden Erfolg, und ebenso ausgezeichnet schnitt die junge Kroatin Branca *Musulin* mit Beethovens G-dur-Konzert ab.

Das blühende Konzertleben in luftgefährdetem Gebiet erhielt seine kammermusikalische Prägung durch das aufstrebende einheimische *Schorn-Quartett* (u. a. Pfitzners c-moll!), durch Liederabende (vor allem von Amalie *Merz-Tunner* und Karl *Erb*) und durch einen von reifem Können erfüllten Abend Ludwig *Hoelschers* für den seit langen Jahren geplanten Theaterneubau.

Als altgewohnte und begeistert begrüßte Weihnachtsgabe spielte der hervorragende Cellist außerdem an mehreren Stellen vor den Schaffenden seiner Vaterstadt, dabei erstmalig die Orchesterfassung von Dvoraks ebenso rassigem wie einfallsgesegneten Rondo. *Carl Heinzen.*

TROPPAU. Ein Ereignis wurde die Aufführung des Oratoriums „Das Lied von der Mutter" von Josef *Haas* durch den Städtischen Chor und Troppauer Volkschor und das verstärkte Theaterorchester unter Dr. Viktor *Werber.* Gerade in der jetzigen schweren Zeit steht das Schicksal der deutschen Mutter unseren Herzen besonders nahe. Dr. Werber hat keine Mühe gescheut, die Tonschöpfung mit liebevoller Versenkung in alle ihre Schönheiten gründlichst vorzubereiten. Auch die Kinderchöre wurden rein und sicher, mit Empfindung und Ausdruck vorgetragen. Frau *Kraeker-Dietrich,* Breslau, sang die Solopartie der Mutter mit größter Innigkeit. Kurt Becker aus Glatz verfügt über einen trefflich geschulten Bariton von großer Ausdrucksgewalt. Auch das verstärkte Theaterorchester zeigte sich den hohen Anforderungen gewachsen. Die neue, bedeutend vergrößerte Orgel spielte Dr. Hermann Schubert mit großer Meisterschaft. *Karl Brachtel.*

WÜRZBURG. Auch in diesem Winter konnte das großenteils von der Konzertgemeinde (KdF.) betreute Musikleben sowohl hinsichtlich der Fülle des Gebotenen als auch leistungsmäßig die bisherige erfreuliche Höhe halten. Allerdings zwangen im Bereich der Orchestermusik kriegsbedingte Schwierigkeiten zu Einschränkungen im Einsatz bodenständiger Kräfte, sodaß vorwiegend auswärtige Orchester (Landestheater Darmstadt, Westmark-O., LandesO. Württemberg-Hohenzollern) hier musizierten. Neben deren sehr beachtlichen Leistungen sei aber auch des *Würzburger Stadttheater-Orchesters* anerkennend gedacht, das sich auch im Konzertsaal verschiedentlich bestens bewährte. Daß die Spielfolgen, in deren Wiedergabe Städt. MD Hans *Gebhard,* GMD *Mechlenburg* und *Fridrich* sowie Th. *Thiele* sich teilten, an den eisernen Bestand der Meisterliteratur (mit Beethoven und Brahms an der Spitze) sich hielten, war dankbar zu begrüßen, nicht minder aber auch die Uraufführung einer Neuheit, zumal da Würzburg von der Musik der Gegenwart nicht allzuviel zu hören bekommt. Das „Kleine Konzert für Orchester" op. 45 von Karl *Schadewitz,* dem diesjährigen Träger des Mainfränkischen Kulturpreises, fand jedenfalls starkes Interesse und verdientermaßen warme Aufnahme.

Während das *Staatskonservatorium* als orchestraler Faktor zur Zeit nur durch das Collegium musicum (Leitung: Dr. O. Kaul) öffentlich in Erscheinung tritt, hat es umso bedeutsamer an der Pflege der Kammermusik teil und brachte u. a. Herm. *Zilchers* jüngste Werke: Zwiegesang für Klarinette und Violoncello und Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello. Im übrigen ward dieses Konzertgebiet auch von anderen Seiten her reich bedacht, mit dem Gewinn, daß Vereinigungen wie Kunkel-, Peter-Quartett, Stürmer-Trio ihre hohe Kunst nicht nur in den Dienst allbekannter Standwerke stellten, sondern auch Einblicke in die heutige Kammermusik (durch Ph. *Jarnachs Streichquintett* op. 10 und Br. *Stürmers* Klaviertrio op. 109) boten. Was die zahlreichen Solistenkonzerte betrifft, so ragen zwei Beethoven-Abende von Elly Ney, das prachtvolle Musizieren L. Hoelschers mit H. M. Theopold und die bezwingende Kunst Emmy Leisners als unvergeßliche Erlebnisse hervor. Während der einheimische Pianist Heinz *Knettel* sein längst begründetes Ansehen wiederum glänzend rechtfertigte, stellten sich in anderen Klavierabenden neue Talente vor, unter denen G. v. Vásàrhelyi, Branca Musulin und die jugendliche Angelika Murzilli einen vielversprechenden Pianistennachweis verbürgen. Außerdem lernte man in Hans Rokohl und Erich Keller zwei tüchtige Geiger und Annlies Schmidt als beachtenswerte Cellistin kennen.

Daß im Würzburger Chorwesen nach wie vor eifrige und trotz mancherlei Behinderung erfolgreiche Arbeit geleistet wird, bezeugte eine schöne Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch den Städt. Chor *„Würzburger Liedertafel",* und dem *Würzburger Sängerverein* gereicht es zum besondern Verdienst, Händels „Feldherrn" unter Otto *Knapps* stilsicherer Leitung zu eindrucksvoller Wiedergabe gebracht zu haben.

Oskar Kaul.

Musikliteratur und neue Noten

HEINRICH WERLÉ: Franz Schubert. Der Mensch und sein Werk . Gauverlag Bayrische Ostmark, Bayreuth 1941, 398 Seiten.

Der Verfasser legt ein mit schöner Begeisterung geschriebenes Werk unter Auswertung der wichtigsten Literatur vor. Sehr bemerkenswerte und persönliche Neuansätze zur Schubertbetrachtung stempeln es zu *der* zeitgemäßen Schubert-Biographie allgemein verständlicher Richtung. Verfasser stellt erstmalig die Übereinstimmung von rassenbedingten Persönlichkeitsvoraussetzungen in Leben und Werk klar heraus. Er vermag sich ausgezeichnet in die jeweilige seelische Seinslage Schuberts einzufühlen, aus der sich persönliches Verhalten wie Schaffensweise ergeben. Wertvoll ist auch der überzeugende Nachweis der engen Verbundenheit von Schuberts Menschen- und Künstlertum. So gelingt die Zeichnung eines von den Schlacken des 19. Jahrhunderts (dem „Weanertum" (Wienertum) weitverbreiteter Anschauung!) gereinigtes Bild Schuberts und eine packende Darstellung der erschütternden Lebens- und Schaffensumstände ohne falsche Sentimentalität.

Hier und da geriet die Darstellung vielleicht etwas allzu überschwänglich und wirkt auch manchmal mit ihrer betonten Bevorzugung der Gegenwartsform etwas manieriert. Kleine Schönheitsfehler bedürfen der Korrektur: S. 158 „Lanner aus Oberdöbling" — zu Schuberts Lebzeiten wohnte Lanner noch nicht in Oberdöbling; S. 245, 271 und 287 lies richtig Mayerhofer von Grünhübel (statt Grünbübel); S. 306 die Aussage, Schubert habe in dem bekannten Grazer Wohltätigkeitskonzert vom 8. September 1827 „erstmalig öffentlich als Klavierspieler" gewirkt, ist im Hinblick auf die zahlreichen vorausgehenden Veranstaltungen, an denen Schubert als Begleiter mitwirkte, in dieser Form wohl nicht ganz zutreffend. Schließlich wird der Name von O. E. Deutsch (Jude) wiederholt schamhaft verschwiegen, eine Klippe des derzeitigen Schubertschrifttums, der nur durch grundsätzliche Maßnahmen

(Neubearbeitung der *nicht* vollständigen Dokumentensammlung) abzuhelfen wäre.

Aber hiervon abgesehen ist der große Ernst dieser Arbeit zu rühmen und das Buch als höchst erfreuliche Erscheinung des Schubertschrifttums zu empfehlen. *Erich Schenk.*

LEOPOLD CONRAD: Mozarts Dramaturgie der Oper. K. Triltsch Verlag, Würzburg 1943.

Eine Arbeit, deren Leitgedanke ist: Mozarts Opernschaffen in einheitlichem Verlauf zu sehen. Während die bisherigen Versuche Mozart bald stilistisch dem Barock oder Rokoko, der Empfindsamkeit, dem Sturm und Drang, der Klassik und dem Klassizismus, ja sogar der Romantik zuordnen wollen, stellt Conrad die Grundsituation wieder her. Sein Ziel ist, den Weg zum eigenen Stil zu verfolgen, das nationale und persönliche Gedankengut, das sich in der Dramaturgie der Opern Mozarts bekundet, aufzuzeigen, und mit Heranziehung der Rassenkunde und Volkstumsforschung als Ergebnis einerseits die dramaturgische Fundierung im süddeutschen Barocktheater und andererseits die Gipfelung in der idealistischen deutschen Dramatik herauszuarbeiten. Methodisch gliedert er den Stoff in vier Kreise: Bis „Bastien und Bastinne" sind es die Kräfte des heimischen Theaters, die den Stil bestimmen. In der Zeit der Reife (abgesteckt mit „Mitridate" und „Zaide") bricht das operndramaturgische Gesetz der Reihung durch, die Betonung der Einzelform innerhalb des Gesamtkunstwerkes. Der dritte Kreis, die Periode zwischen „Idomeneo" und dem „Schauspieldirektor" umschließend, ist gekennzeichnet durch Verschmelzung des koordinierenden und des pragmatischen Opernstils. Gleichzeitig beginnt die Wandlung zur verflößenden Charakteristik. Den Abschluß bildet die Epoche der Vollendung, in der sich vom „Figaro" bis zur „Zauberflöte" allmählich das operndramaturgische Gesetz der Steigerung mit Betonung des Inhalts durch individualisierende Dramatik ins Zentrum schiebt. Conrads Untersuchung zeigt alle Vorzüge gründlicher Wissenschaftlichkeit. Die Ergebnisse werden sachlich sorgfältig unterbaut und belegt. Bei einer neuen Auflage wäre aber vielleicht eine formale Verstraffung zu erwägen, um die Leitgedanken aus der Fülle des Materials noch deutlicher hervortreten zu lassen. *Eduard Frank.*

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Konzert in Es-dur für Klavier und kleines Orchester von 1784. Partitur wiederhergestellt und mit Kadenzen versehen von *Willy Heß.* Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H., Leipzig.

Bei dem vorliegenden Werk handelt es sich um das Klavierkonzert des 14jährigen — genauer wohl 13jährigen — Beethoven, wovon nur die Solostimme mit dem Klavierauszug der Tuttistellen in einer vom Tondichter selbst verbesserten Abschrift auf uns gekommen und das in dieser Form vor etwa einem halben Jahrhundert als Ergänzungsheft zur Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe erstmals veröffentlicht worden ist. Der Winterthurer Beethovenforscher Willy Heß hat es nun mit großem Verantwortlichkeitsgefühl „zurückinstrumentiert", indem er sich die in der Abschrift befindlichen Hinweise sorgsam zunutze machte, zwei Kadenzen sowie zur Nachprüfung seiner Arbeit einen Neudruck der erhaltenen Vorlage des Werkes und einen Revisionsbericht hinzugefügt. Man wird der Rückinstrumentierung, die in dem besonderen Falle gerechtfertigt ist, und den Kadenzen die Zustimmung nicht versagen können. (Der Schreiber dieser Zeilen stößt sich nur an der unvermittelten Folge B-dur-E-dur in der Kadenz zum ersten Satz (S. 34, 5. Doppelsystem), die wohl für den mittleren und späteren Beethoven charakteristisch wäre, welche er aber in seinen Bonner Jahren schwerlich geschrieben haben würde. Und sollten die ersten Noten der rechten Hand auf S. 33, unterstem Doppelsystem, nicht ein Druckfehler sein und g as c' statt es f c' heißen?) Der Verlag hat das für die Spielfertigkeit und den Stil des jungen Beethoven charakteristische Werk in sehr gepflegter äußerer Form gestochen vorgelegt. *Max Unger.*

SIEGFRIED KALLENBERG: Miniaturen. Erste Folge. Anton Böhm u. Sohn, Augsburg.

Unter den Klavierwerken des Münchener Komponisten Siegfried Kallenberg nehmen die Miniaturen, deren erste Folge hier vorliegt, während das Erscheinen einer zweiten erst zu erwarten steht, eine Sonderstellung ein. Eine früher bekannt gewordene Tokkata und zwei Sonaten stellten an den Spieler technisch wie geistig Anforderungen, die der Durchschnittsspieler nicht erfüllen konnte. Die „Miniaturen", um die es sich hier handelt, sind wesentlich einfacher gehalten, ja sie sind vielleicht das Werk des Komponisten, das den leichtesten Weg zu seinem instrumentalen Schaffen bildet. Kommt doch auch in ihnen die ganze Weite der Ausdrucksfähigkeit ihres Schöpfers zur Geltung, die vom schlicht-volkstümlichen, mit einfachsten derbdiatonischen Mitteln hingesetzten „ " bis zu der mit zartesten aquarellartigen Tönen einer impressionistischen Harmonik musizierten „Serenade" nach einem Gedicht „Violon de Lune" des Franzosen A. Giraud reicht. Diese beiden Stücke stellen aber mir gewissermaßen die Pole dar, zwischen denen sich die Welt der anderen ausbreitet, bald mehr dem einen, bald mehr dem anderen sich nähernd. Technisch wird den allermeisten wohl jeder gute Klavierspieler beikommen, einige sind sogar so einfach gehalten, daß sie als Vortragsstücke für Vorgeschrittene in Frage kommen. Gerade aber in der Vielseitigkeit in jeder Beziehung und in der meist sehr einprägsamen Melodik scheint mir eine Eigenschaft zu liegen, die den Wunsch erweckt, das Heft in den Händen möglichst Vieler zu wissen, die noch an der von Lebenden geschaffenen Hausmusik Interesse und Freude haben. *Hans Halm.*

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese.

Brahms' Vertonung von Schillers „*Nänie*" ist eins der herrlichsten Chorwerke, die als Totenfeier geschrieben wurden. „Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, daß das Schöne vergeht." Gleichermaßen zeitnah sind die Worte Schillers wie die Töne von Johannes Brahms. Ergreifend gewinnt das Werk Leben in der Wiedergabe durch den *Aachener Domchor* unter Th. B. *Rehmann* sowie der Preußischen Staatskapelle. Dieses „weltliche" Requiem steht in jedem Takt

unmittelbar nah. Die Kultur des Chores zeigt sich in der Natürlichkeit des Vortrages. Alles ist hier überlegen, gestaltet und die technische Leistung verdient hohes Lob, weil hier eine einwandfreie akustische Gesamtwirkung erzielt wurde. Das Jubilate von Max Bruch ergänzt die Aufnahme sehr glücklich. Electrola DB 7654/55

Bei der neu veröffentlichten *Gigli-Platte* mit der Romanze aus *Cileas* „Arlesiana" und der Arie aus *Giordanos* „André Chenier" (Den Blick hatt' ich einst erhoben) handelt es sich anscheinend um eine Aufnahme älterer Zeit. Die Stimme des großen Italieners leuchtet und strahlt so, daß man von so viel Meisterschaft überwältigt werden muß. Es ist eine der herrlichsten Platten, die von dem Künstler vorliegen. Electrola DB 5406

Georg Oeggl, der Wiener Bariton, singt mit starker Beseeltheit des Ausdrucks den Monolog Rigolettos und aus „La Traviata" die Arie „Hat dein heimatliches Land". Rudolf Moralt ist mit den Wiener Philharmonikern ein idealer Partner, und so wird ein wirklich geschlossener künstlerischer Eindruck vermittelt.

Telefunken E 3189

Zweimal *Ziehrer* — die Polka „Ur-Wiener" und den Galopp „Loslassen" — bringen Max *Schönherr* und das Wiener Funkorchester mit der ihnen eigenen Elastizität und mit ausgeprägt wienerischer Note. Imperial 19 204

Besprochen von *Herbert Gerigk.*

Die Berliner Mezzosopranistin *Friedel Beckmann* singt mit ihren wunderbaren Stimmitteln aus *Bizets* „Carmen" unter der musikalischen Leitung von Bruno Seidler-Winkler „Draußen am Wall von Sevilla". Der Eros ihrer Stimme macht sie zu einer einprägsamen Vertreterin der Titelpartie. Die andere Seite dieser Schallplatte vereinigt Friedel Beckmann mit *Torsten Ralf* in dem Duett des zweiten Aktes „Du liebst mich nicht" und „Ja, in der Felsen wilde Klüfte". Hier kommt die ganze Glut dieser mitternächtigen Musik zum Durchbruch auf Grund der wohlausgewogenen Angleichung beider Stimmen aneinander.

Electrola DB 5693

Herbert Ernst *Groh* bringt die beiden Lieder „In dunkler Nacht" und „Dort im schönen Andalusien" von R. M. Siegel. Die Begleitung besorgt Otto *Dobrindt* und sein Orchester. Das Ganze ist ein wertvoller Beitrag zur gehobenen, anspruchsvollen Unterhaltungsmusik.

Odeon O — 26448

Torsten Ralf singt aus der Oper „Tiefland" von Eugen *d'Albert* die Traumerzählung und die Ballade vom Wolf. Ralf als Pedro hat hohes Niveau und großes Format. Electrola DB 5797

Prachtvolles Musizieren ist auf dieser Platte eingefangen. Der Tenor *Peter Anders* bringt mit Schmiß und Temperament die Stretta aus „Der Troubadour" von Guiseppe *Verdi*, begleitet vom Chor und Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin unter Staatskapellmeister Walter Lutze. Mit trinkfroher Begeisterung setzt er sein prachtvoll ansprechendes Organ für das Trinklied „Schäumt der süße Wein im Becher" aus „Cavalleria rusticana" von Pietro Mascagni ein. Ein Genuß für Freunde der italienischen Oper!

Telefunken E 3338

Der unsterbliche *Lortzing* kommt mit seinem unverwüstlichen Humor mit der Solo-Szene „O sankta justitia" aus „Zar und Zimmermann" zu Wort. *Erich Froberger* (Baß) mit dem Orchester der Volksoper Berlin unter Leitung von Kapellmeister Ernst Senff verleihen dieser Musik klingendes Leben. Mit Meisterschaft charakterisiert Froberger musikalisch den amtseifrigen, eitlen Bürgermeister und leiht ihm seinen sonoren tragfähigen Baß zur Freude für den Hörer.

Imperial O 14078

Die Romanze des Radames „Holde Aida" aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper von Guiseppe *Verdi* gibt dem Tenor *Hugo Meyer-Welfing* Gelegenheit zur Entfaltung seines prachtvollen Organs. Sein biegsamer Tenor folgt den feinsten dynamischen Schattierungen und ist von strahlendem Glanz in der Höhe. Das ist bester bel canto. Fesselnd ist auch die Wiedergabe der Arie des Prinzen „O weine nicht, Liu" aus dem ersten Akt „Turandot" von Giaccomo Puccini. Es begleitet das Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin. Es dirigiert Arthur Gruber.

Odeon O — 3609

Besprochen von *Rudolf Sonner.*

Zeitspiegel

Gustav Bosse zum Gedächtnis.

Am 6. Februar 1884, vor sechzig Jahren, wurde *Gustav Bosse* geboren. Niemand, am allerwenigsten der der Arbeit und dem Leben zugewandte Vorkämpfer für die Reinhaltung der deutschen Musik, hätte vor wenigen Monaten geahnt, daß aus dem Festtag ein Gedenktag werden sollte. Anläßlich des vorzeitigen Todes Gustav Bosses, der bekanntlich am 27. August des vergangenen Jahres in Regensburg starb, haben wir an dieser Stelle bereits seines Lebenswerkes gedacht. Wenn wir dennoch den Geburtstag dieses Mannes, der mehr war als ein „Verleger", zum Anlaß nehmen, nochmals uns seiner in Verehrung und Dankbarkeit zu erinnern, so geschieht es nicht, um über das Schicksal zu klagen, das uns vielleicht mehr getroffen hat als ihn, da es ihn aus seiner Lebensbahn riß, sondern um uns glaubensvoll jenes Lebendige zu vergegenwärtigen, das er uns in seinem Werk als Vermächtnis hinterlassen hat. Denn Bosse, der allem Verzagen abhold war, lebte in der steten Tatbereitschaft, die das Merkmal des deutschen Menschen ist. Als 1918 Deutschland und das deutsche Volk, vom Verrat getroffen, am Boden lag, als deutscher Geist und deutsche Kunst zu erliegen schienen, ging der im Schützengraben gestählte Frontoffizier Gustav Bosse, von Glauben und Zuversicht erfüllt, unverdroßen an das Werk. Bereits 1921 sandte seine *„Deutsche Musikbücherei"* ihre ersten Bände in die Welt, Zeugnisse geistigen Wehrwillens und Künder ungebrochener Lebenskraft. Als Bosse bald darauf dieser Reihe eine zweite, *„Von deutscher Musik"*, folgen lassen konnte, bewies er damit einmal die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges, zum anderen zeugte es dafür, daß Bosse die Notwendigkeit, dem kommenden Neubau von Reich und Volk seelisch den Boden zu bereiten, erkannt hatte. Die 1929 erfolgte Übernahme von Schumanns *„Zeitschrift für Musik"* stand im Zeichen des den geschichtlichen Sinn der Zeitschrift offenbarenden Zieles

einer „geistigen Erneuerung der deutschen Musik", der Gustav Bosse bis zum letzten Atemzug diente. Gerade in diesen Stunden, da wir uns angesichts des schicksalhaften Entscheidungskampfes mehr denn je unserer Aufgabe bewußt sind, wird die Gestalt Gustav Bosses als die eines Deutschen, der stets die Sache um ihrer selbst willen trieb, zum verpflichtenden Vorbild: immer und in jedem Augenblick, dem Ziel zugewandt, unverzagt, unbeirrt und tapfer zur Stelle zu sein.

Erich Valentin.

Adolf Wallnöfer 90 Jahre alt.

Gar mancher Leser mag verwundert aufblicken, wenn er vernimmt, daß ein Künstler heute noch schaffend tätig ist, der anfangs der siebiger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wahnfried aus und ein ging und zu dem nächsten Freundeskreise Richard Wagners in enger Berührung stand. Es ist dies *Adolf Wallnöfer*, der am 26. April 1854 in Wien als Sohn eines Goldschmiedes Tiroler Abstammung auf die Welt kam. Selbst-Schaffen und Nachschaffen war das Streben des jungen Wallnöfer, als er sich der Musik zuwandte. Als Schüler Rokitanskys im Gesänge und Krenns in Theorie und Komposition ausgebildet, kam er zu Wagner, der über seine Lieder ein äußerst günstiges Urteil fällte, ihn aber gleichzeitig warnte, beide Berufe zu verbinden und ihm riet, sich ausschließlich der Komposition zuzuwenden. Wagner hätte sich, wenn Wallnöfer seinem Rate gefolgt wäre, aber ins eigene Fleisch geschnitten, denn Wallnöfer wurde — der als Baßbariton und Konzertsänger begann —, als Heldentenor eine Hauptstütze von Angelo Neumanns „Wanderndem Richard Wagner-Theater" und durch die Verkörperung der Partien eines Siegmund, Siegfried, Loge, späterhin Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Walter Stolzing einer der berühmtesten und hervorragendsten Wagnersänger, der nicht nur in der engeren und weiteren deutschen Heimat, sondern auch in Holland, Belgien, Italien, der Schweiz, Ungarn, Rußland und an der Metropolitan-Oper in den Vereinigten Staaten zu einer Zeit, als Wagners Werk noch kampfumstritten war, als Sänger wie als Darsteller typisch und vorbildlich wirkte.

Dieser äußerst erfolgreichen Bühnenlaufbahn war aber gleichzeitig die Laufbahn eines *Lieder-, Balladen- und Opernkomponisten* von allem Anfang an parallel gelaufen. Sein reiches Liedschaffen, von dem etwa 300 Kompositionen im Druck erschienen, auch in neun Wallnöfer-Alben bei Breitkopf & Härtel herauskamen, zeigt uns einen melodisch reich beanlagten, in feinster harmonischer Kleinarbeit fesselnden Ausdruckskünstler, dessen persönliche Note ungeachtet ihrer oft volkstümlich einprägsamen Melodiegestaltung nicht zu verkennen ist. Wie wäre es auch sonst möglich gewesen, daß Wallnöfer-Vereine gegründet wurden, die insbesondere der Verbreitung seiner Lieder und Balladen ihr Hauptaugenmerk zugewendet haben. Aber auch Chorwerke wie die große, ergreifende „Weltgottesfeier" und insbesondere zwei bedeutende abendfüllende Bühnenwerke dürfen nicht vergessen werden. Wallnöfers *„Eddystone"*, Handlung in drei Akten, ging in den neunziger Jahren und zum Jahrhundertbeginn über eine Anzahl von Bühnen; die temperamentvolle Musik zeigt echtes Bühnenblut und beweist, bei einem Bühnenkünstler nicht verwunderlich, die innige Verbindung von Darstellung und Musik. Sein zweites großes Bühnenwerk, das der Etzelsage entnommene Drama *„Ildicho"*, ist zwar leider nie aufgeführt worden, kann aber getrost den Spitzenwerken der neudeutschen Opernschule zugezählt werden, zumal die persönliche Note des Stiles, die plastische Erfindung charakteristischer und harmonisch eigenartig gefärbter Themen auch hier auffällt.

Seit Jahrzehnten lebt der noch heute schöpferisch tätige Künstler, der ein großes Chorwerk „Die Macht des Gefühls" auf eigene Dichtung kürzlich beendete, in München und überrascht nicht nur durch die beneidenswerte Frische und zielbewußte Rede, besonders wenn es sich um kunstpolitische Fragen handelt, sondern auch durch die unglaubliche Regsamkeit, Vielseitigkeit seines Wissens und die entschiedene Kraft seines Urteils. Immer ist er als leidenschaftlicher Parteigenosse in erster Linie deutscher Künstler. Ich erachte es als meine Pflicht, den deutschen Buchverlag auf die kulturgeschichtlich hochinteressante Selbstbiographie des Meisters hinzuweisen, ein Werk, welches noch tief in die frühesten Kämpfe für und um Wagner zurückführt und welches auch ein gerade der Gegenwart interessantes Spiegelbild gibt von dem unheilvollen Einfluß, den das Judentum in der Kunstpflege der dargestellten Zeitepoche gespielt hat; des Meisters kompositorisches Schaffen möge aber wieder, wie in früheren Jahren, reichere Pflege finden!

Roderich von Mojsisovics.

Geheimrat Dr. Ludwig Strecker †.

Der Seniorchef des Musikverlages *B. Schott's Söhne* in *Mainz*, Geheimrat Dr. jur. *Ludwig Strecker*, ist am 19. Dezember im Alter von fast 91 Jahren gestorben. Mit ihm ist eine der markantesten Persönlichkeiten des deutschen Musikverlages dahingegangen.

Als Sohn einer alteingesessenen hessischen Juristenfamilie wurde er in Darmstadt am 26. März 1853 geboren. Der Familientradition gemäß widmete er sich zunächst dem juristischen Studium, bis er als Nachfolger und Erbe des letztverstorbenen Schott die Leitung des Verlages übernahm.

Schon der Beginn der neuen beruflichen Tätigkeit führte ihn nach Bayreuth zu *Richard Wagner*, der den jungen, durch hohen Idealismus ausgezeichneten Verleger bald in sein Herz schloß und ihm seine Spätwerke anvertraute, weil er in ihm den berufenen Treuhänder seines Schaffens erkannte. Obwohl Dr. Strecker bei seinen künstlerischen Beratern und Mitarbeitern auf großen Widerstand stieß, setzte er sich aus innerer Überzeugung unentwegt für Wagner ein. Damit trat er auch in den engeren Bayreuther Freundeskreis ein und wurde der Verleger wichtiger Komponisten aus diesem Kreise wie Liszt, Cornelius und Humperdinck.

Unter Dr. Streckers zielbewußter Leitung hat sich der Verlag Schott zu einer in der ganzen Welt bekannten, führenden Firma entwickelt. Dem Grundsatz, sich für das zukunftsweisende zeitgenössische Schaffen mutig einzusetzen, ist der Verlag treu geblieben, als Dr. Strecker im Frühjahr 1921 seinen beiden Söhnen Dr. Ludwig E. Strecker und Willi Strecker die Leitung des Verlages übertrug.

In memoriam Bruno Kerber.

Anläßlich der Verleihung des *Kriegskulturpreises des Gaues Bayreuth* wurde durch das Orchester des Coburger Landestheaters in *Bayreuth* (und zwei Tage später in Coburg im Rahmen eines Sinfonie-Konzertes) das letzte Werk des kürzlich verstorbenen Coburger Musikers *Bruno Kerber*, die dreisätzige „Sinfonische Festmusik", uraufgeführt. Obwohl Bruno Kerber kaum 39 Jahre alt war, als ihn der Tod aus seinem an musikalischen Schöpfungen reichen Leben riß, hinterließ er eine Reihe weit über seine engere Heimat hinaus bekanntgewordener Kompositionen. Zu seinen bedeutendsten Werken, durch die er in der musikalischen Welt bekannt geworden war, gehören die 1938 preisgekrönte „Lustspiel-Ouvertüre", ferner die „Suite für kleines Orchester" (1938 preisgekrönt) und das 1942 in Coburg uraufgeführte „Streichquartett in d-moll". Er schrieb außerdem eine Reihe Lieder für Gesang und Orchester. Für sein letztes Werk, die auf Anregung des Kriegskulturpreisausschreibens des Gaues Bayreuth entstandene „Sinfonische Festmusik", wurde er mit dem zweiten Preis für Musik geehrt. Das Werk, das in seiner Gesamtwirkung eine eindrucksvolle und ernste Feierstimmung ausstrahlt, zeichnet sich neben seiner ausgesprochen persönlichen Note durch formale Geschlossenheit, meisterhaftes kontrapunktisches Können und kühne harmonische Wendungen aus. Unter dem musikalischen Nachlaß Kerbers befinden sich eine Reihe weiterer Werke, die noch der Uraufführung harren. Der Verstorbene war Mitglied des Coburger Landestheaterorchesters und war während seiner Ausbildungszeit als Geiger Schüler von Georg Kulenkampff.

Edm. Krischer.

„Musik für Verwundete".

In Heft 9/10 tritt H. Kinzel dafür ein, mehr Klaviermusik für Arm- und Handverletzte bereitzustellen. Es

wird die Leser interessieren, daß unter dem Titel „*Einhändig*" (Verlag P. J. Tonger) in Bälde eine Veröffentlichung zu erwarten ist, die an Umfang und Vielseitigkeit beträchtlich über das von Kinzel Geforderte hinausgeht. Der erste von drei Bänden enthält Originalbeiträge von hervorragenden deutschen Tonsetzern, aber nicht nur für eine Hand, sondern auch zu drei Händen sowie für Violine und Klavier zu einer Hand, um den Einarmigen auch die so wichtige Möglichkeit des kammermusikalischen Musizierens mit anderen zu bieten. In einem Anhang gibt der Unterzeichnete als Herausgeber eine Übersicht über die gesamte Literatur zu einer Hand, die viel größer ist, als man nach dem obenerwähnten Aufsatz glauben könnte; ferner gibt er Winke fürs einhändige Spiel im allgemeinen, zum Einstudieren der Werke des Bandes im besonderen und zur Bearbeitung von zweihändigen Stücken für eine Hand. Der 2. Band enthält eine große Anzahl von Bearbeitungen zwei- und vierhändiger Musik sowie sinfonischer Werke für eine und für drei Hände durch den Herausgeber. Um den Bedürfnissen der verschiedensten Spieler gerecht zu werden, führt der Inhalt von einfacher älterer Musik über Weber und Schubert bis zu Walzern von Brahms und Johann Strauß und zu einigen der musikalisch wertvollsten Armeemärschen. Im 3. Band endlich hat Hermann Schroeder 15 der schönsten deutschen Volkslieder für Klavier zu einer Hand mit Violine oder Flöte ad libitum gesetzt und mit einigen Variationen versehen; die Texte sind vollständig beigefügt, so daß die Ausführung mit oder ohne Singstimme auf mehrfache Art möglich ist. Leider ist in der Herausgabe der drei Bände eine Verzögerung eingetreten, die hoffentlich nicht zu groß ausfällt. *Walter Georgii.*

Tag der deutschen Hausmusik 1944.

Örtlicher Mittelpunkt: Hamburg. Themen: Johannes Brahms und Hausmusik aus dem Hanseschen Raum — Das Volkslied in der Hausmusik — Pflege des Spiels zu Dreien — Förderung der Bach-Pflege.

Der vorjährige Hausmusiktag konnte wiederum in eindrucksvoller Weise im Gesamtgebiet des Großdeutschen Reiches durchgeführt werden. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung in der NSDAP. sowie zahlreiche andere Dienststellen von Partei und Staat haben die Bestrebungen der Reichsmusikkammer aufs nachdrücklichste unterstützt. Ihnen, den deutschen Städten und Gemeindeverwaltungen sowie den unzähligen Helfern deutscher Hausmusik, die auch im fünften Kriegsjahr, unbeirrt von allen Schwierigkeiten, in selbstloser Weise dem Ideal deutscher Hausmusik gedient haben, gilt mein besonderer Dank. Die Kriegszeit macht eine langfristige Vorbereitung des Hausmusiktages erforderlich, um den vielseitigen Aufgaben der Hausmusikpflege gerecht zu werden. Darum kündige ich schon heute den Zeitpunkt des nächsten Hausmusiktages an:

Der Tag der deutschen Hausmusik 1944 wird am *Sonnabend, den 18. November* im Großdeutschen Reich von der Reichsmusikkammer in Zusammenarbeit mit dem Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung in der NSDAP. unter besonderer Förderung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda durchgeführt werden. Die Gesamtleitung liegt wiederum bei der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik (Fachschaft Musikerziehung der Reichsmusikkammer), Berlin-Nikolassee, Kirchweg 33.

Im Mittelpunkt des diesjährigen Hausmusiktages steht die *Stadt Hamburg* mit ihrer jahrhundertealten musikalischen Tradition. Vom feindlichen Bombenterror besonders schwer heimgesucht, ist uns diese Stadt ein Sinnbild der Unzerstörbarkeit deutscher Musikkultur. Gleich wie der Wiener, Salzburger, Leipziger und Straßburger Hausmusiktag der vergangenen Jahre soll der Hamburger Hausmusiktag, der gemeinsam von der Stadt Hamburg und der Reichsmusikkammer durchgeführt wird, vom Wesen und Wert der Hausmusik in unserer Gegenwart künden und ihren Umkreis durch eine Reihe beispielhafter Veranstaltungen abzeichnen.

An die Hansestadt Hamburg schließt sich das Thema *Johannes Brahms und Hausmusik aus dem Hanseschen Raum* an. Die Kunst der hanseatischen Meister, wie sie verkörpert ist in dem Schaffen von Buxthude, Lübeck, Reinken, Bruhns, Keiser, Telemann, Mattheson und auch jüngerer lebender Komponisten wird unsere diesjährigen Hausmusikprogramme bereichern.

Daneben soll das unvergängliche Gut des *deutschen Volksliedes* in den mannigfachsten Bearbeitungen für hausmusikalische Besetzungen gepflegt werden. Anläßlich des vorjährigen Hausmusiktages erfuhr das vierhändige Klavierspiel eine Neubelebung; in diesem Jahre wollen wir uns dem *Spiel zu Dreien,* also dem Trio, in all seinen vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten und seiner reichhaltigen Literatur aus drei Jahrhunderten besonders zuwenden. An der *Pflege Bachscher Hausmusik* soll weiter festgehalten werden.

Die Vielseitigkeit der Themen bietet weitgehenden Spielraum für das häusliche Musizieren. Gleichwohl sind die zum Hausmusiktag ausgegebenen Themen stets nur als Anregung für die Programmgestaltung anzusehen und sollen die Berücksichtigung anderer Meister, Formen, Besetzungsarten und Stilperioden nicht ausschließen.

Stärker denn je fühlen wir uns in einer Zeit, die von jedem einzelnen den letzten Einsatz fordert, der Hausmusik verbunden. Für Front und Heimat ist sie ein Mittel seelischer Entspannung und innerer Erbauung. Darüber hinaus ist die Hausmusik in uns lebendig als Symbol des durch nichts zu erschütternden Kulturwillens des deutschen Menschen.

Weimar, am 1. Januar 1944.

Dr. Peter Raabe,
Präsident der Reichsmusikkammer.

70 Jahre Pfalzoper.

Am Beginn des neuen Jahres konnte die *Pfalzoper* in *Kaiserslautern* ihr siebzigjähriges Bestehen als städtisches Kulturinstitut mit einer Morgenfeier und einer Aufführung des „Fliegenden Holländer" von Richard Wagner begehen.

Als die Kaiserslauterer Bühne 1873/74 ihre Spielzeit mit Wolfs „Preciosa" und der Musik von Weber begann, betrug der städtische Zuschuß 2400 RM im Jahr. Die Vorstellungen des Stadttheaters wurden damals noch durch Gesamtgastspiele der Theater von Mannheim und Darmstadt, von Mitgliedern Wiener Bühnen und den Meiningern ergänzt. Im Jahre 1908 konnte das Kaiserslauterer Stadttheater bereits seinerseits auswärtige Gastspiele veranstalten, zunächst in Zweibrücken und Pirmasens. Im Laufe der Jahre dehnte die Pfalzoper, die inzwischen die einzige Musikbühne der Pfalz geworden war, ihre regelmäßigen Gastspiele auf alle größeren Städte der Umgebung aus.

Das Institut steht jetzt unter der Leitung des Intendanten Ruprecht *Huth,* der durch eine Reihe lebendiger, von aller Schablone befreiter Inszenierungen der Pfalzoper einen bemerkenswerten künstlerischen Auftrieb in ihrer Jubiläumsspielzeit gesichert hat.

Zehn Jahre Wagner-Pflege im Gau Westfalen-Nord.

Vor einem Jahrzehnt wurde im Gau Westfalen-Nord mit einer planvollen, auf weite Sicht berechneten Pflege des Bayreuther Kulturideals begonnen, die mit der ersten reichswichtigen *Richard Wagner-Festwoche* in *Detmold* im Jahre 1935 erstmalig in den Blickpunkt der breitesten Öffentlichkeit gerückt wurde und später zum Ausbau des Bayreuther Bundes und der Gründung der *Richard Wagner-Schule* in *Detmold* führte. Auf Anregung des Gauleiters und Reichsstatthalters Dr. Alfred Meyer finden nunmehr in der zweiten Hälfte des Monats April im Gau Westfalen-Nord 15 große Wagner-Konzerte für die Wehrmacht statt, zu denen hervorragende Künstler deutscher Opernbühnen verpflichtet wurden. Anschließend daran werden die gleichen Konzerte für die westfälischen Divisionen an den Fronten und in den besetzten Gebieten durchgeführt. Im Zusammenhang damit stehen ferner 31 Veranstaltungen „Die großen Meister der deutschen Oper" in den Städten des Gaues. Ihren Höhepunkt finden diese Planungen wiederum in den Richard Wagner-Tagen vom 1. bis 4. Juni mit einer Aufführung des „Tristan" und einer Gedenkfeier für Siegfried Wagner anläßlich der 75. Wiederkehr seines Geburtstages. Mit der künst-

lerischen und organisatorischen Gesamtleitung hat Gauleiter Dr. Meyer den Leiter der Richard Wagner-Schule und Reichsbundesführer des Bayreuther Bundes, Otto *Daube*, beauftragt.

Eine Hallische Händel-Ausgabe in Vorbereitung.

Das Städtische Kulturamt teilt mit, daß eine *„Hallische Händel-Ausgabe"* in Vorbereitung ist. Diese neue Ausgabe der Werke des hallischen Tonmeisters bringt dessen Werke in einer Bearbeitung für die Praxis, die ganz nach wissenschaftlichem Prinzip durchgearbeitet wird. Die Werke Händels sollen in dieser Ausgabe erstmalig für den Gebrauch im Hause, in der Familie, gewissermaßen auch für die Hausmusik erscheinen und so eine wertvolle Ergänzung der bisher benutzten Chrysanderschen Ausgabe darstellen.

Die Stammausgabe des neuen Werkes wird zwölf Bände enthalten, in denen zunächst einmal drei Bände mit *Klavierwerken* des Komponisten neu aufgelegt werden, die Professor Rudolf *Steglich* bearbeitet hat. Ferner werden die *Orgelwerke* des Meisters in ihnen erscheinen, deren sich Carl *Matthei* angenommen hat. Die *Kammermusik* Händels wird gesonderte Bände einnehmen, ebenso sind *Arienbände* geplant: die italienischen Duette und Terzette erhalten ebenfalls eine zeitgemäße Form in der neuen Überarbeitung.

Neben dieser Stammausgabe ist die Herausgabe von Nebenausgaben geplant, die alle großen *Opern und Oratorien* Händels enthalten soll, die im Auftrage der Stadt Halle bearbeitet wurden und in Zukunft noch bearbeitet werden.

Verschiedene Mitteilungen.

Augsburg ehrte das Andenken an den unlängst gestorbenen großen musikalischen Jugenderzieher und Begründer der deutschen Singschulbewegung, Professor *Albert Greiner*, mit einer musikalischen Feierstunde. Professor Otto Jochum, der als Nachfolger des Meisters heute sein Erbe verwaltet, hatte für die Feier eine ergreifende musikalische Vortragsfolge zusammengestellt. Oberbürgermeister Mayr, selbst ein ehemaliger Singschüler, hielt eine tief empfundene Gedächtnisrede auf Albert Greiner. Die Singschulstadt Augsburg werde sein Erbe pflegen und zu mehren wissen. Als äußeres Zeichen dieser Verpflichtung werde der Städtischen Singschule Augsburg der Name *Albert Greiner-Singschule* gegeben und eine Albert Greiner-Stiftung zur Förderung von hervorragend begabten Schülern der Augsburger Singschule errichtet werden.

Lovro *von Matatschitsch*, der durch seine Gastspiele in Deutschland bestens bekannte Chefdirigent des Agramer Nationaltheaters, wurde als Gastdirigent an das Opernhaus der Stadt Wien verpflichtet. Matatschitsch begann seine Laufbahn bei den Wiener Sängerknaben und ist auch als Komponist feinsinniger Rilke-Vertonungen hervorgetreten.

Die Handschriftensammlung der *Wiener Stadtbibliothek* ist neuerdings um über hundert Briefe und Postkarten des Komponisten *Hugo Wolf* bereichert worden. Sie geben einen tiefen Einblick in die Tagessorgen und Nöte, aber auch in die Hoffnungen und Freuden Wolfs. Außerdem erwarb die Wiener Stadtbibliothek Briefe der Komponisten Richard Heuberger, Theobald Kretschmann, Carl Michael Ziehrer und der Schriftsteller Hermann Bahr und Johann Gabriel Seidl. Auch die Musikabteilung erwarb weitere wertvolle Handschriften, unter denen sich das Lied „Abschied" von Conradin Kreutzer befindet.

Die Stadt *Karlsbad* hat aus Anlaß des 65. Geburtstages von E. G. Kolbenheyer einen *„E. G. Kolbenheyer-Preis der Stadt Karlsbad"* gestiftet, der alle drei Jahre in der Höhe von 10 000 Reichsmark für hervorragende Leistung auf dem Gebiet des Schrifttums, der Bildenden Künste, *der Musik* oder der Wissenschaft verliehen wird.

Die bisherige Oberleiterin des Dresdener Opernballetts, Valeria *Kratina*, scheidet auf eigenen Wunsch am Ende dieser Spielzeit aus dem Verbande der Sächsischen Staatstheater aus, um nach Posen, der Wirkungsstätte ihres Gatten, Operndirektor Karl Köhler, zu übersiedeln. An ihre Stelle in Dresden tritt der erste Solotänzer der Berliner Staatstheater, Bernhard *Wosien*.

Da viele Männergesangvereine der Stadt *Bochum* durch die Terrorangriffe Probelokale, Noten und Instrumente verloren hatten, war ihnen die Möglichkeit genommen, weiterhin das deutsche Lied zu pflegen. Auf Anregung des Oberbürgermeisters wurde nun in einer stark besuchten Versammlung der *„Stadtchor der Gauhauptstadt Bochum"* ins Leben gerufen.

Studienrat Dr. P. Alpers hat in dem Kloster *Wienhausen* bei Celle das älteste niederdeutsche Liederbuch entdeckt (etwa um 1470 zu datieren), einen Schatz von einzigartigem Wert nach Alter, Umfang, Mannigfaltigkeit, literarischer und geistiger Bedeutung und sprachlicher Schönheit. Von keiner der bisher bekannten gleichzeitigen Liedersammlungen übertroffen, stellt es auch die beiden niederdeutschen Liederbücher, das Ebstorfer mit 15 und das Werdener mit 23 Liedern, weit in den Schatten durch den Reichtum seiner 58 Lieder, deren viele von Noten begleitet sind.

Der Königsberger Dirigent *Traugott Fedtke* hat die Leitung der Städtischen Jugendmusikschule in *Tilsit* als hauptamtlicher Direktor übernommen. Seiner Führung unterstehen gleichzeitig die zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossenen Chöre der Musikgemeinde und des Sängervereins Tilsit.

Georg Nellius — sein Schaffen und Werk wird in der Heimatstube zu *Lendringsen im Sauerland* in einer Ausstellung gezeigt. Man sieht unter den 80 Kompositionen die Kantate „Von deutscher Not", die 1931 in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde und in einem Staatspreisausschreiben unter rund 220 Werken den ersten Preis erhielt, ferner die a-cappella-Komposition „Deutsche Messe", den Zyklus „Ruhr" sein von der Preußischen Akademie der Künste preisgekröntes Werk „Deutschland" und seine „Plattdeutsche Messe" zu Texten der sauerländischen Dichterin Christine Koch.

Ein Symphonieorchester aus Bergmännern besteht in *Trifail* in der Untersteiermark. Es kann jetzt auf eine zweijährige Tätigkeit unter seinem Dirigenten MD Konrad Stekl zurückblicken. Die beachtlichen Leistungen des Orchesters trugen ihm jetzt die Einladung zu einer Konzertreise durch die Steiermark ein.

Reichsleiter Baldur von Schirach hat dem jungen, zur Zeit an der Front stehenden Komponisten *Ludwig Uray* den Schubert-Preis der Stadt Wien für das Jahr 1944 zuerkannt.

Der *Beethoven-Preis der Stadt Wien*, der alljährlich am Geburtstag des Meisters (16. 12.) für hervorragende schöpferische Leistungen auf dem Gebiete der Tonkunst verliehen wird, ist in diesem Jahre Professor Dr. h. c. *Hans Pfitzner*, dem Künder der deutschen Seele, in Würdigung seines Lebenswerkes zuerkannt worden.

Kurt von Wolfurt beendete soeben ein Orchesterwerk: „Variationen über ein Thema aus der Teufelstrillersonate von Partini", das im Laufe der nächsten Zeit seine Uraufführung in Berlin in einem Konzert des Städtischen Orchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Zaun erleben wird.

Der Leiter der Städtischen Jugendmusikschule in *Straßburg*, Walter Müllenberg, hat aus den besten Spielern des HJ-Orchesters, Musikerziehern der Schule und ausgewählten Musikfreunden ein *„Kammerorchester der Städtischen Jugendschulen Straßburg"* gebildet.

Sieben Altmeister des *Wiener* Musikinstrumentenbaus, die seit drei bis fünf Jahrzehnten in ihrem Berufe tätig sind, wurden in einer Feierstunde durch den Gauhandwerksmeister im Namen der Wiener Stadtverwaltung geehrt. Unter ihnen baut *Georg Haid*, der Vater der Filmschauspielerin Liane Haid, seit 50 Jahren Starkton-Konzertzithern.

Hans Brehme hat eine neue *heitere* Oper vollendet. Das Textbuch stützt sich auf ein Lustspiel „Der versiegelte Bürgermeister" von E. Raupach. Da das Werk keinen Chor, keine Ansprüche an Dekorationen und Kostüme sowie nur ein kleines Orchester benötigt, dürfte es gerade heute — auch an den kleinsten Bühnen — besonders willkommen sein.

Henk Badings ist mit einem neuen Tanzdrama *„Orpheus"* hervorgetreten, das kürzlich in Amsterdam seine Uraufführung erlebt hat. Die deutsche Erstaufführung ist demnächst in Essen zu erwarten.

Das unter Leitung von Intendant Horst Platen stehende Stadttheater in *Thorn* hat die dreiaktige komische Oper „Trug einer Nacht" von *Viktor Jung* zur Uraufführung angenommen.

Reichsstatthalter Martin Mutschmann hat den ersten Baßbuffo der Dresdner Staatsoper, Kammersänger *Ludwig Ermold*, zum Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater ernannt. 33 Jahre lang war er der einzige Vertreter des Beckmesser im Ensemble. Als zweiter deutscher Sänger verkörperte Ermold den Ochs von Lerchenau, den er inzwischen einhundertsiebzigmal gesungen hat. Schon an seinem 60. Geburtstag im Juni 1943 bekundeten zahlreiche Ehrungen die große Beliebtheit des nach wie vor tätigen Kammersängers.

Im Rahmen der Umsiedlerbetreuung im Reichsgau Wartheland wurde erstmalig im Kreise *Konin* ein *Umsiedlerchor* eingesetzt, der aus 42 Männern und Frauen der rußlanddeutschen und kroatiendeutschen Rücksiedler zusammengestellt wurde. Die ersten Veranstaltungen des Chors, auf denen das in den ursprünglichen Siedlungsgebieten bewahrte alte deutsche Liedgut dargeboten wurde, fanden starke Beachtung.

Der Kunstbeirat der Stadt *Düsseldorf* hat den Robert Schumann-Preis für 1943 dem Komponisten *Hans Ebert* verliehen. Hans Ebert, am 15. Mai 1889 in Berlin geboren, studierte bei Ruefer und Klatte in Berlin, Julius Buths und Wilhelm König in Düsseldorf und Philipp Jarnach in Köln. Bei Tonkünstlerfesten in Schwerin, Königsberg und Düsseldorf kamen Orchesterwerke von ihm zur Uraufführung. Seine Oper „Hille Bobbe" wurde 1940 in Darmstadt und Königsberg uraufgeführt, eine zweite Oper „Der arme Villon" ist fertig und eine dritte „Florian Geyer" in Arbeit. Auch als Liederkomponist ist Ebert hervorgetreten.

Das *Musische Gymnasium* der Reichsmessestadt *Leipzig* hat bis auf weiteres seinen Heim- und Schulbetrieb außerhalb Leipzigs in einer landschaftlich schön gelegenen Kleinstadt aufgenommen. Auch die Durchführung der musischen Erziehung ist gewährleistet. Neuanmeldungen und Anfragen sind zu richten an: Oberbürgermeister der Reichsmessestadt Leipzig, Amt für Jugendertüchtigung, für Musisches Gymnasium, Leipzig C 1, Rathaus.

Das Stadttheater in *Thorn* hat die dreiaktige komische Oper „Trug einer Nacht" von Victor *Junk* zur Uraufführung angenommen. Das Werk soll im Mai unter der musikalischen Leitung des städtischen Musikdirektors Max Kojetinsky herauskommen.

Horst-Tanu *Margraf*, bisher in Remscheid, wurde zum Musikdirektor und gleichzeitig zum Operndirektor in *Lemberg* ernannt.

Roderich *von Mojsisovics* hat in letzter Zeit eine Reihe Instrumentalwerke beendet. Ein Divertimento für zwei Klaviere in fünf Sätzen (Werk 99), ein Trio (Werk 101) in Serenadenart für Geige, Bratsche, Violoncell, dessen Uraufführung anfangs März das Linzer Trio (Alfons Vodosek und Genossen) bringt, eine Violin-Klaviersonate (Nr. III, Werk 102), die die Geigerin Ella Kasteliz mit dem Pianisten Karl Frotzler zur Uraufführung bringt und eine Phantasie für Violoncell und Klavier oder Orchester, die die Cellistin Grete Pelikan-Mascher in einem Symphoniekonzert in Marburg/Drau erstmalig aufführen wird.

Intendant Jochen Hauer hat die vieraktige Oper *„Andreas Hofer"* des sudetendeutschen Komponisten Herbert *Zitterbart* zur Uraufführung an den Städtischen Bühnen Teplitz-Schönau angenommen.

Der Generaldirektor der Flämischen Oper zu Antwerpen, Hendrik Diels, hat die Oper *„Die Nachtwache"* von dem niederländischen Komponisten *Henk Badings* zur Uraufführung für das Spieljahr 1944/45 angenommen. Die neue Oper stellt in Anlehnung an das unter dramatischen Umständen geschaffene, berühmte Gemälde „Die Nachtwache" eine Huldigung an seinen genialen Meister Rembrandt dar.

Auf eine zehnjährige Tätigkeit kann das *Stralsunder Kammerorchester* zurückblicken. Als eine Vereinigung von Musikfreunden zur Pflege edler Kammermusik und der eigenen Spielfertigkeit gegründet, hat sich das Orchester mit seinen Konzerten auch im öffentlichen Leben einen geachteten Platz erworben.

Am Palazzo Vendramin in *Venedig*, dem Sterbehause *Richard Wagners*, wurde an dessen 61. Todestage ein Gedenkstein eingeweiht.

Carl *Orff* hat eine neue, großangelegte Musik zu Shakespeares *„Ein Sommernachtstraum"* für mehrchöriges Orchester, Singchor und Tanzgruppe geschaffen. Die Musik ist nach neuartigen dramaturgischen Gesichtspunkten in das Werk eingebaut, das in der Schlegelschen Übersetzung von Schauspielern gespielt und gesprochen wird. Generalintendant Dr. Schüler hat die Uraufführung für *Leipzig* angenommen.

Veranstaltungen.

In *Dresden* wird für April die Uraufführung eines neuen Klavierkonzertes von Heinrich *Sutermeister* in einem von GMD K. Elmendorff geleiteten Sinfoniekonzert mit Adrian Aeschbacher als Solist angekündigt.

Willem Mengelberg hatte mit dem ersten Zyklus seiner Konzerte in *Paris* einen überaus großen Erfolg, sodaß sich der niederländische Dirigent entschlossen hat, noch weitere sieben Konzerte mit dem großen Orchester von Radio-Paris zu geben.

Eine *Feiermusik* in Verwandlungen nach einem alten deutschen Heldenlied für Orchester von *Hugo Herrmann* gelangt in *Prag* im Januar unter der Leitung von GMD Fritz Rieger, Bremen, zur Uraufführung. Die volkstümlichen Kantaten *„Im Kranz der Stunden"* und *„Der fröhliche Kindertag"* kamen in den Städten Weinheim, Bielefeld, Straßburg, Dresden, Stuttgart u. a. zur erfolgreichen Aufführung.

Zwei Operetten wurden uraufgeführt. Während der *Fürther* Intendant Günter *de Resée* als Librettist in *„Ein Frühling mit Dir"* die romantische Operette neu belebt (Musik von Will *Fanta*), hat das *Münchener* Gärtnerplatztheater in seinem neuen Bühnenwerk *„Theater! Theater!"* die überlieferte Form der Operette völlig gesprengt. Mit starker Hervorhebung des Schauelements wird die Handlung von Walter Forster und die Musik von Carl *Michalski* zu einer Selbstdarstellung des Theaterbetriebs, den der Regisseur Fritz Fischer mit szenischer Virtuosität ausbreitet.

Mit der Aufführung des Oratoriums *„Die Jahreszeiten"* von Joseph Haydn im Kauener Stadttheater hat der *Deutsch-Litauische Kulturring* sich ein Verdienst um das Musikleben *Kauens* erworben, indem er eines der volkstümlichsten deutschen Chorwerke bekannt machte. Unter der Leitung von Dr. Hermann Josef Dahmen gestalteten deutsche Solisten, der Chor und das Orchester des Stadttheaters das erste Chorkonzert des Kulturringes zu einem beachtlichen Erfolg. Die Aufführung fand vor allem in der litauischen Bevölkerung starken Nachhall.

Das *Linzer* städtische Symphonieorchester unter Leitung von Willi *Wickenhäuser* brachte an einem Abend gaueigener Komponisten die erste Symphonie des aus Oberdonau stammenden Komponisten *Karl Rausch* zur Uraufführung. Das Werk zeichnet sich durch seinen Reichtum an volksliedhaften Melodien aus und weist im zweiten Satz einen leichten slawischen Einschlag auf. Der Komponist wurde herzlich geehrt.

Im selben Konzert hörte man das Symphonische Vorspiel für großes Orchester „Volk ans Gewehr" des oberdonauischen Musikers Franz *Kinzl*, das drei Themen aus dem Lied „Volk ans Gewehr" in einer Tripelfuge behandelt. *Herbert Caspers.*

Walter Gieseking gab zwei Klavierabende in *Paris*, die sich im Pleyel-Saal zu großen Erfolgen für den deutschen Pianisten gestalteten. Obwohl nur ein einziges Konzert vorgesehen war, entschloß sich Gieseking zu einem zweiten mit neuem Programm, da die Nachfrage nach Karten kaum zu befriedigen war.

Die „Walzer-Sinfonie" von Julius *Kopsch* gelangt durch die Münchener Staatsoper als Ballett mit Pio und Pina Mlakar als Solisten zur Uraufführung.

Von *Emil Berlanda* wurde die „Parlita für konzertante Geige mit Orchester" im ersten Sinfoniekonzert in *Innsbruck* (Leitung Intendant M. A. Pflugmacher) mit Prof. Bernhard Leßmann (Berlin) zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Das Werk wurde von GMD Weißbach für Wien angenommen.

In Wien hatte eine Aufführung der „Variationen über ein Thema von Mozart" durch die Wiener Sinfoniker (Dirigent Prof. Anton Konrath) nachhaltigen Erfolg.

Das *Häusler-Quartett*-Bochum führte im Laufe dieser Spielzeit erfolgreiche Konzertreisen im Gau Westfalen-Süd und Ost-Hannover, im Moselland und in Mainfranken durch. Weitere Konzerte u. a. in den Gauen Bayreuth, Mainfranken und Moselland folgen.

Die *Volksbildungsstätte Dortmund* veranstaltet in den Monaten Februar, März und April 1944 einen Einführungszyklus in *Beethovens* Streichquartette, bei denen Dr. Josef *Beaujean*, Dortmund über Beethovens Quartettschaffen spricht und durch das Enzen-Quartett, Dortmund sämtliche Streich-Quartette Beethovens zur Aufführung gelangen.

Zum 80. Geburtstag von Richard Strauß werden das Grand Théâtre in *Bordeaux* „Die ägyptische Helena" und das Grand Théâtre in *Lyon* „Arabella" zur Aufführung bringen.

In Dresden wird Hermann *Reutters „Odysseus"* durch den Städtischen Chor in konzertmäßiger Form aufgeführt werden.

Fritz Lubrich, während der Fremdherrschaft der Musikführer der Deutschen im einstigen Polen, der den bekannten Meisterschen Gesangverein seit 25 Jahren leitet, trat in der von ihm gegründeten Landesmusikschule Oberschlesien mit einer Reihe kammermusikalischer Uraufführungen vor die Öffentlichkeit. Besonders die kompositorisch formensichere, inhaltstiefe „Fantasie-Sonate in d-moll für Klavier", ein kontrastreiches, viersätziges Werk, ferner eine im alten Stil neugestaltete „Suite in a-moll für Violine allein" sowie zahlreiche Lieder nach Dichtungen von Carossa, Dauthendey, Li Tai Pe, Ina Seidel und Stehr zeugten erneut von den hohen Fähigkeiten des einstigen Reger- und Straube-Schüler. *Kurt Mandel.*

Wilhelm *Furtwängler* dirigierte in *Bern* zwei Konzerte mit der 5. und 6. Sinfonie von Beethoven. Die Hörer, die an beiden Abenden den Saal bis zum bersten füllten, bereiteten auch dieses Jahr dem Gast nicht endenwollende Ovationen. Die Presse findet nur Worte des Lobes und der Begeisterung.

Von dem Augsburger Kapellmeister und Komponisten Dr. Heinz *Böttger* dessen gis-moll-Symphonie erst vor kurzem in Dresden uraufgeführt wurde, gelangte jetzt in Augsburg eine *Trio-Serenade* in B-dur für Violine, Altsaxophon und Klavier zur Uraufführung.

„Kinder-Katechismus" ist der Titel einer bisher in weiten Kreisen unbekannt und ungedruckt gewesenen Vokalkomposition, die *Richard Wagner* im Jahre 1873 anläßlich der 36. Geburtstagsfeier seiner Gattin Cosima schuf. Diese für vier Mädchenstimmen geschriebene musikalische Huldigung an die Frau „Cosi-Mama", die früher nur im engsten Kreise der Freunde des Hauses Wahnfried bekannt gewesen ist, gelangte in einem Konzert des Stuttgarter Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen zu konzertmäßiger Aufführung.

In den Winterkonzerten des Staatlichen Lohorchesters *Sondershausen* unter Leitung von Carl Maria *Artz* konnte der Bremer Konzertmeister Heinz *Rennen* mit dem Vortrag des Violinkonzertes von Max *Trapp* auch einen durchschlagenden Erfolg für sich selbst buchen. — In einem anderen Konzert spielte der Düsseldorfer Pianist Willy *Hülser* mit überlegener Meisterschaft die Burleske von Richard *Strauß*, dessen Orchestersuite zum Bürger als Edelmann von Molière in dem gleichen Konzert erklang und den Solokräften des Staatlichen Lohorchesters Gelegenheit gab, ihr künstlerisches Vermögen unter Beweis zu stellen.

Der Pianist *Walter Gieseking* trat zum ersten Male in der türkischen Hauptstadt auf. Mit drei Konzerten errang er einen großen persönlichen Erfolg für sein überragendes Künstlertum. Die Veranstaltungen gestalteten sich zugleich zu einer eindrucksvollen Kundgebung für die deutsche Musik schlechthin, die mit diesen wahren Meisterkonzerten einen Höhepunkt in dem jungen Kunstleben der türkischen Hauptstadt bildete.

Organist Paul *Störzner* brachte erstmals in *Döbeln* Bachs „Weihnachtsoratorium" unter Mitwirkung heimischer und auswärtiger Solisten zu einer eindrucksvollen Wiedergabe, dank des hingebungsvollen Einsatzes aller Beteiligten.

Die rumänische Staatsoper in *Bukarest* gab in einer Sondervorstellung vor deutschen und rumänischen Soldaten den zur Zeit mit großem Erfolg wieder im Spielplan stehenden *„Freischütz"*. Der Aufführung wohnten auch Kriegsminister General Pantazi und der deutsche General beim Oberkommando der rumänischen Wehrmacht, General der Kavallerie Hansen, bei.

Generalintendant Dr. Thur Himmighoffen hat für das Badische Staatstheater, *Karlsruhe*, das *Rossini-Ballett* „Der Schwan von Pesaro" zur Uraufführung erworben. Es handelt sich um tänzerische Szenen, die Carl *Stueber* nach z. T. skizzenhaften Werken von Rossini bearbeitet und für Kammerorchester instrumentiert hat. Die Choreographie und Tanzleitung liegt in Händen von Ellys Gregor.

Im Rahmen des Kulturwerks „Deutsches Ordensland" bringt das Theater in *Elbing* als zeitgenössisches Werk die Märchenoper *„Schwanenweiß"* von Julius *Weißmann* in einer Festaufführung heraus.

Die zur Zeit in Rumänien weilende *HJ-Konzertgruppe „Ravensburg"* erwies dem Altmeister der rumänischen Musik, *George Enescu*, eine musikalische Ehrenbezeugung, indem sie ihn in das Deutsche wissenschaftliche Institut bat und ihm dort, und zwar ihm allein, das 5. Brandenburgische Konzert von Bach vorspielte. Enescus Freude an den jungen deutschen Musikern und an dieser besonderen Art des Grußes kam darin zum Ausdruck, daß er seine zurückhaltende Bescheidenheit überwand und sich an den Flügel setzte, um eine eigene ältere Komposition zu spielen. Die HJ-Konzertgruppe „Ravensburg" überreichte ihm als einen Gruß der musizierenden deutschen Jugend eine Mappe mit Photokopien der Briefe Mozarts. Die HJ-Konzertgruppe „Ravensburg" gab während ihres Aufenthaltes in Rumänien Konzerte mit einem Orchester und Chor der rumänischen Jugend. Sie konzertierte im Rahmen einer Veranstaltung der rumänischen KdF-Organisation „Arbeit und Licht" und gestaltete im rumänischen Rundfunk eine deutsche Stunde.

Geburtstage und Jubiläen.

Am 1. Januar 1944 wurden es 25 Jahre, seit Dr. *Hellmuth von Hase* in die Firma *Breitkopf & Härtel* eintrat, deren Betriebsführer er heute ist. An die Überlieferungen des Hauses anknüpfend, hat er in der Fortführung ihrer großen verlagskulturellen Aufgaben in erster Linie seine Lebensaufgabe gefunden. Die kritischen Gesamtausgaben der Werke von Heinrich Schütz, Josef Haydn, Franz Liszt und Richard Wagner wurden fortgeführt, das Gesamtwerk von Johann Brahms trat hinzu. Die in allen Kulturstaaten bekannten Konzertbibliotheken erfuhren ebensolche bedeutsame Erweiterungen wie die Edition Breitkopf; neue Verlagsreihen entstanden. Darüber hinaus aber fand unter seiner Führung das ernste Musikschaffen der Neuzeit im Verlag eine stark beachtete Pflegestätte, die diesem die Werke von Komponisten der Gegenwart mit Namen von allerhöchstem Klang zuführten. Aus gleichem Grunde entstand das 1942 erstmalig von ihm herausgegebene „Jahrbuch der deutschen Musik". Jahrelang hat er zudem in höchsten ehrenamtlichen Stellen als 1. Schatzmeister des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, Vorsteher des Vereins der Buchhändler zu Leipzig, Leiter des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins, in der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst usw. seine Kräfte auch den Gesamtinteressen des Berufes gewidmet. Hellmuth von Hase, der vor einigen Jahren auch zum finnischen Konsul berufen wurde, ist geschäftsführendes Vorstandsmitglied der Neuen Bachgesellschaft und Max Reger-Gesellschaft, sowie Mitglied des Gewandhaus-Direktoriums.

Am 1. März vor fünf Jahren starb in Wien der bekannte Meisterpianist *Luis Rée*. Er und seine Gattin Susanne, geb. Pilz galten als die Senioren des zweiklavierigen Spiels, das sie in über 1000 gemeinsamen Konzerten und in 45jähriger künstlerischer Tätigkeit zu einem Gipfel der Gattung entwickelten. Die Künstler brachten seinerzeit, alles auswendig, Joh. Brahms',

Haydn-Variationen in Gegenwart des Komponisten zur Uraufführung und galten als hervorragende Interpreten der schwierigen Werke Regers. Zahllose Bearbeitungen Louis Rées verraten die Hand des gewiegten Klavierkenners, und unter seinen Kompositionen verdienen die schönen, echt-romantischen „Variationen und Fuge Werk 14 über ein Originalthema' noch heute einen Ehrenplatz auf dem Konzertpodium. W. K.

Einer der wenigen aus der großen Mottl-Zeit des ehemaligen badischen Großherzoglichen Hoftheaters noch lebenden Künstler, Kammersänger *Hans Bussard*, konnte im Dezember seinen 80. Geburtstag begehen. Der Künstler war ein ausgezeichneter Sänger und Gestalter der vielen in das Fach des Spieltenors schlagenden Rollen, gleicherweise hervorragend aber auch als Beckmesser, Mime und Loge.

Der *Rostocker* Kammermusiker *Carlfriedrich Pistor*, dem die „Zeitschrift für Musik" im März 1942 ein Sonderheft widmete, beging am 9. Januar seinen 60. Geburtstag. Bei dem Bombenangriff auf Rostock im April 1942 wurde der größte Teil der handschriftlich nur einmalig vorhandenen Lebensarbeit Pistors vernichtet.

Am 6. Februar 1944 wurde *Robert Kothe*, der Altmeister des deutschen Volksliedes und Lautenspiels, 75 Jahre alt. In *Straubing* geboren, studierte der Künstler Jurisprudenz und Musik, war drei Jahre Rechtsanwalt in München und wurde Mitbegründer der satirischen Kleinbühne „Die elf Scharfrichter". 1903 gab er seinen juristischen Beruf auf, um sein Leben dem Studium und der Pflege des deutschen Volksliedes und der Wiedererweckung künstlerischen Lautenspiels zu widmen. Sein Erfolg war außerordentlich. Kothe suchte das Volk auf und sang vor ihm, auf dem Lande, in der Stadt, auch jenseits der Grenze. Er sang vor Arbeitern, Bürgern, vor Schulen und Studenten. So wurde er vom ganzen Volk als Pionier und Wiedererwecker des deutschen Volksliedes gefeiert.

Die öffentliche *Musikbibliothek Peters* in *Leipzig*, eine in aller Welt bekannte und berühmte musikwissenschaftliche Forschungsstätte, kann am 2. Januar 1944 auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Die Musikbibliothek Peters, ein Zentrum deutschen Forschergeistes und Forscherfleißes, hält ihren Betrieb nach wie vor aufrecht und wird demnächst ihren hunderttausendsten Besucher zählen können.

Der oberschlesische Komponist *Hermann Buchal* ist in diesen Tagen sechzig Jahre alt geworden. Er gehört als Kompositions- und Klavierlehrer der Schlesischen Landesmusikschule in *Breslau* an. Neben zahlreichen Liedern, Klavierwerken und Chorkompositionen hat Buchal fünf Symphonien geschrieben, deren jüngste demnächst unter Generalmusikdirektor Dr. Wartisch uraufgeführt werden soll.

Der in *Dresden* lebende ehemalige Solocellist der Dresdner Philharmonie *Johannes Smith*, ein Schüler Grützmachers und Draesekes, beging am 27. Januar seinen 75. Geburtstag. Smith stammt aus Arnheim Holland und ist auch als Komponist hervorgetreten.

Der aus der Schule von Julius Buths und Otto Neitzel hervorgegangene Hagener Pianist *Heinz Schüngeler* wurde am 21. Februar 60 Jahre alt. Seine zahlreichen musikerzieherischen Veröffentlichungen — vor allem die Werke Bachs, die erstmalig in Urtext und Studienausgabe einander gegenübergestellt werden — zeugen vorbildlich von einer verantwortungsbewußten künstlerischen Persönlichkeit.

Der ehemalige Ordinarius für vergleichende Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Professor Dr. *Robert Lach*, beging seinen 70. Geburtstag. Schon sein erstes großes Werk zur „Entwicklung der ornamentalen Melopoesie" reiht Lach unter die Begründer der vergleichenden Musikwissenschaft. 1916 ergriff die Wiener Akademie der Wissenschaft die Gelegenheit, den Kenntnisreichtum des Gelehrten zu benutzen, um durch ihn an den Kriegsgefangenen des Weltkrieges, die aus allen möglichen asiatischen Völkern und Stämmen bestanden Sprach- und Gesangsaufnahmen machen zu lassen. Von der Fülle seiner übrigen Arbeit geben rund 200 Veröffentlichungen Zeugnis, unter denen sich Bücher wie: „Mozart als Theoretiker", eine „Geschichte des Gesellschaftstanzes", „Das Rassenproblem in der Musikwissenschaft" befinden. Aber auch als eigenschöpferischer Musiker ist Robert Lach erfolgreich hervorgetreten.

In einer Feier der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau war *Herm. Buchal*, der als Lehrer an dieser Anstalt wirkt, anläßlich seines 60. Geburtstages Gegenstand besonderer Ehrungen. Während Prof. Boell die Verdienste des Jubilars würdigte, wurde er von seiten des Lehrkörpers und der schlesischen Behörden durch hochkünstlerische Geschenke ausgezeichnet. *A. S.*

Zum 65. Geburtstage des Liederkomponisten und Dirigenten Professor Dr. *Richard Trunk*, der als Präsident an der Spitze der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München steht, fand im Münchener Odeon ein Kompositionsabend mit Werken Trunks statt. Die reiche Vortragsfolge brachte die Vielseitigkeit des Schaffens Richard Trunks zur Geltung und bot mit dem Streichquartett op. 80 a-moll, der Romanze für Violine und Klavier op. 8 in E-dur, der Serenade für Streichorchester op. 55 und je sechs Liedern für Sopran und Bariton einen vortrefflichen Überblick über seine Werke. Gauleiter Paul Giesler und Oberbürgermeister Fiehler ehrten den Jubilar durch Kränze.

Der im Innsbrucker Musikleben auch als Chormeister führende Komponist *Josef Ploner* hat seinen 50. Geburtstag begangen. Besondere Verdienste hat sich Ploner durch die Pflege des Tiroler Volksliedes erworben, das er neben seiner Tätigkeit als Gründer und Dirigent von Chören auch durch Herausgabe der Liederblätter für den Gau Tirol-Vorarlberg, des Hellau-Liederbuches und durch die Betreuung des Volksliederarchivs nachhaltig förderte. Ploners eigenes Schaffen umfaßt 450 Kompositionen verschiedenen Umfangs. Neben Kammermusik und Vokalschöpfungen sind von ihm auch Orgelwerke bekannt geworden.

Die Toten.

Der Anzeigenleiter der „Musik im Kriege" Diplom-Kaufmann *Franz Schenk* ist am 4. Dezember im Alter von 35 Jahren an der Ostfront gefallen. Schenk war zugleich Prokurist des Max Hesse-Verlages. Unsere Zeitschrift und vor allem auch „Die Musik" verliert in ihm einen ideenreichen Förderer. Wir werden den stets anregenden, lebensfrohen und aufrechten Kameraden nie vergessen.

In den Abwehrkämpfen nordwestlich von Newel ist der Komponist Dr. *Josef Musiol* als Feldwebel gefallen. Der aus Gleiwitz gebürtige, 41jährige Tonsetzer war unter den oberschlesischen Komponisten mit einem eigenen Profil hervorgetreten und hatte noch zuletzt mit einer einsätzigen „Sinfonischen Musik" nach zahlreichen Vokal- und Instrumentalwerken den Weg zur großen Form gefunden.

Die Sopranistin Alice *Ritter* wurde in Berlin das Opfer eines Terrorangriffs. Die aus Dortmund stammende angesehene Künstlerin hatte im Konzert wie auf der Bühne gute Erfolge und stand zuletzt vor allem im Dienste der Truppenbetreuung.

Karl Heinz Wachenfeld, der Leiter der Rechtsabteilung der Reichsmusikkammer, gab als Opfer eines Terrorangriffes auf die Reichshauptstadt sein Leben für Führer und Vaterland. Mit ihm ist ein hochbefähigter Jurist und großer Könner auf seinem Gebiet dahingegangen, der sich um die Grundlegung und Entwicklung des neuen deutschen Musikrechts unvergängliche Verdienste erworben hat.

Der Komponist und Theorielehrer *Hans-Oskar Hiege* ist in *Bad Kreuznach* im Alter von 43 Jahren gestorben. 1925 kam Hiege nach Mainz an die Musikhochschule und anschließend an das Städtische Peter Cornelius-Konservatorium, danach an das Wiesbadener Konservatorium. Bei seiner eigenen kompositorischen Arbeit hatte er sich, abgesehen vom Gebiet der Oper und der großen sinfonischen Schöpfung, fast in allen Bezirken musikalischer Formgebung tatenvoll und erfolgreich betätigt.

Die durch viele Konzerte im Ausland im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende auch über Dänemark hinaus bekannte Pianistin *Johanne Stockmarr* ist in einem Kopenhagener Krankenhaus im 75. Lebensjahr verstorben.

In *Augsburg* ist Professor *Albert Greiner*, der verdienstvolle Schöpfer des deutschen Singschulwesens, im Alter von 76 Jahren einem Herzschlag erlegen. Die von Albert Greiner im Jahre 1905 gegründete Augsburger Singschule wurde zum Ausgangspunkt einer sich über das ganze Reich verbreitenden Singschulbewegung. Die Greinersche Schule ist das Vorbild für ähnliche Einrichtungen in vielen deutschen Gemeinden. Seine gesangspädagogischen Erfahrungen hat Greiner in einer Reihe grundlegender Werke über Stimmbildung und Jugendgesang zusammengefaßt. In seinem Nachlaß harren die Schriften „Singe nach Noten" und „Führer durch die Stimmbildung" noch der Drucklegung.

Professor Dr. h. c. *Wilhelm Middelschulte*, einer der führenden Organisten unserer Zeit, verstarb im Mai 1943 in *Dortmund* im Alter von 80 Jahren. Nach seinem Studium am Akademischen Institut für Kirchenmusik und kurzer Tätigkeit in Berlin ging Middelschulte 1891 nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Als Organist des Thomas-Orchesters und der Jakobi-Kirche in Chicago und als Direktor der Orgelabteilungen mehrerer großer Konservatorien ist er dort gegen mancherlei Widerstände mit Nachdruck und größtem Erfolg für die deutsche Orgelmusik, insbesondere die Werke Johann Sebastian Bachs, eingetreten. Neben seiner umfangreichen Konzert- und pädagogischen Tätigkeit hat Middelschulte eine Reihe wertvoller und hochinteressanter Orgelwerke geschaffen. Besondere Erwähnung verdienen die Orgelbearbeitungen von Bachs d-moll-Chaconne und Busonis „Fantasia contrapuntistica". Busoni widmete dieses geistvolle und schon damals um die „Kunst der Fuge" bemühte Werk „Wilhelm Middelschulte, dem Meister des Kontrapunkts". Regelmäßig besuchte Middelschulte Deutschland, wo er in vielen Städten konzertierte. 1923 hielt er auf Veranlassung des Preußischen Kultusministeriums einen Sonderkursus für Orgelspiel an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik ab. Daß er das Honorar und noch manchen Dollar dazu der Studenten-Unterstützungskasse überwies, zeigt den Menschen Middelschulte, der immer hilfsbereit gewesen ist. Als Ehrenmitglied der Altherrenschaft „Johann Sebastian Bach" war Middelschulte den alten und jungen Studenten seiner ehemaligen Ausbildungsstätte eng verbunden. *R. H.*

In *Frankfurt a. d. Oder* starb am 4. Oktober an der Schwelle des 80. Lebensjahrs der langjährige Kapellmeister des Stadttheaters, Musiker, Dirigent und Komponist *Martin Schmeling*. Ursprünglich Hornist, der bei Franz Strauß in München die letzte Ausbildung erhielt, verdiente sich der gebürtige Pommer, neben Karl Ludwig Schleich aufgewachsen, am Stettiner Stadttheater die ersten Sporen und bereiste dann als Orchestermusiker ganz Europa, vor Frankfurt war er in Brandenburg a. d. H. tätig. In persönlicher Berührung mit allen großen Musikern schuf er Werk um Werk, Sinfonien, Lieder, Tänze, Märsche und Operetten; er hatte auch ein warmes Herz für die Musikerorganisationen. Der Veröffentlichung harrt Schmelings Musik zu Kleists „Hermannsschlacht" und eine Darstellung seines reichen Lebens.

In *Weißenfels* ist der Orgelbaumeister *Oskar Ladegast* im Alter von 85 Jahren gestorben. Die von ihm geleitete Orgelbauanstalt, die er von seinem Vater aus kleinen Anfängen übernahm, hatte sich im Laufe der Jahrzehnte internationalen Ruf erworben. Orgeln aus Weißenfels erklingen nicht nur in zahlreichen deutschen Städten, auch im weiteren europäischen Ausland und bis nach Südafrika bewährt sich die Leistungsfähigkeit dieser Orgelbauanstalt.

An den Folgen eines Schlaganfalles starb in Wien die Opernsängerin *Hilde Salinger*, die einst durch viele Jahre der ehemaligen Wiener Volksoper als Altistin angehörte.

In *Brüssel* starb im Alter von 73 Jahren der auch über die Grenzen Belgiens hinaus bekannte Komponist *Martin Lunssens*. Als Präsident und Professor an den Musikakademien und Konservatorien in Kortrijk, Loewen, Charleroi, Gent und Brüssel hat Lunssens einen großen Einfluß auf das belgische Musikleben ausgeübt. Für seine Kompositionen dienten ihm die großen deutschen Meister als Vorbild.

Professor *August Junker*, der sich um die Verbreitung deutscher Musik in Japan große Verdienste erworben hat, ist in *Tokio* im Alter von 75 Jahren gestorben. Junker, der noch mit Johannes Brahms persönlich befreundet war, kam vor 46 Jahren nach Japan und gründete dort das erste Orchester im europäischen Sinne. An der Kaiserlichen Musikakademie Ueno und an der städtischen Akademie in Tokio wirkte Junker lange Zeit als Lehrer. Einer seiner bekanntesten Schüler ist der auch in Europa bekannt gewordene japanische Komponist und Dirigent Kosac Yamada. Professor Junker, der als erster die europäische Musik auch im Kaiserlichen Orchester einführte, erhielt neben verschiedenen japanischen Auszeichnungen vom Tenno den Beamtenrang „Chokunin".

Die französische Sängerin *Yvette Guilbert*, die durch den Vortrag von Chansons weithin bekannt geworden ist, starb im 79. Lebensjahr in Aix-en-Provence.

Während des letzten Bombenangriffes angloamerikanischer Flieger auf *Florenz* fiel eine Bombe in die Villa der Sängerin *Lina Cavalieri*, die dabei den Tod fand. Lina Cavalieri gehörte zu den berühmtesten und gefeiertsten Sängerinnen der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Sie stammte aus dem Elendsviertel von Trastevere in Rom. Ihre Begabung führte sie über die ersten Opernbühnen der ganzen Welt.

Im Alter von 76 Jahren ist in *München* nach kurzer schwerer Erkrankung der Komponist und Musikschriftsteller *Siegfried Kallenberg* gestorben. Geboren in Schachen am Bodensee, hat sich Kallenberg nach Studienjahren in Stuttgart und München und nach einer langen Wanderzeit, die ihn als Konservatoriumslehrer vor allem nach Stettin und Hannover führte, 1910 dauernd in München niedergelassen. Er war als Komponist ein sehr eigenwilliger Künstler, von reicher Phantasie, als Musikschriftsteller einer der kenntnisreichsten und geistig selbständigsten Köpfe unter den süddeutschen Kunstbetrachtern.

In seiner Musik verfolgte er in oft merkwürdig berührender Weise zwei Richtungen: In vielen seiner Werke zeigt er sich als kühn nach neuen Ufern strebender, vor keiner Herbheit zurückschreckender Ausdrucksmusiker, während in anderen Werken seine starke Neigung zu schlichtester, volksliedhafter Gedankenprägung auffällt. Kallenberg hat fast alle Gebiete des musikalischen Schaffens mit fesselnden Arbeiten bedacht: neben Liedern, Chören und Kammermusiken verschiedenster Besetzung hat er sich auch mehrfach mit der Oper beschäftigt („Sun-Liao", „Das große Tor" u. a.). Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind die bei Reclam erschienenen, in ihrem Zusammenklang von Sachlichkeit und Begeisterung vorbildlichen Biographien über Richard Strauß und Max Reger am bekanntesten geworden. Der im Dezember/Januar-Heft der „Musik im Kriege" veröffentlichte Aufsatz „Der faustische Gedanke in der deutschen Musik" war die letzte schriftstellerische Arbeit Kallenbergs.

In Berlin verstarb Kammersänger Prof. *Ludwig Heß* im 67. Lebensjahre. Als Lieder- und Oratoriensänger besaß Heß einen großen Ruf, den er besonders für Max Regers und Hugo Wolfs Liedgut einsetzte. Als geschätzter Musikpädagoge gab Heß seine Erfahrungen an eine jüngere Generation weiter. Von dem eigenen kompositorischen Schaffen des Sängers ist in den letzten Jahren eine Oper „Was ihr wollt" (nach Shakespeare) in Stettin und in der Berliner Volksoper gespielt worden.

Hans *Schönnamsgruber*, der als Orgelvirtuose weit über die Grenzen seines Heimatgaues hinaus angesehen war, ist in *Ludwigshafen* plötzlich gestorben.

Hauptschriftleiter: Dr. phil. habil. Herbert *Gerigk*, Berlin-Halensee. — Anzeigenleitung: Dipl.-Kfm. Franz *Schenk*, Berlin. Jeder Nachdruck (auch auszugsweise oder mit Quellenangabe) ohne Genehmigung ist verboten. — Geschäftsstelle: „Musik im Kriege", Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 38. — Abbestellungen können nur halbjährlich erfolgen und zwar zum 1. April oder zum 1. Oktober. Die Abbestellungen müssen spätestens einen Monat vor Beginn des neuen Halbjahres erfolgen. — Gedruckt in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Inhalt: Heft 11/12 Februar/März 1944

Concert-Gesellschaft Köln

A) 12 Gürzenich-Konzerte 1943/44

Leitung: GMD Professor Eugen Papst

Ausführende: Orchester der Hansestadt Köln (Gürzenich-Orchester), Gürzenich-Chor u. Kölner Männer-Gesang-Verein

2. Teil:

11. Jan. 44: Aula der Universität: K. Höller: Passacaglia u. Fuge über ein Thema von Frescobaldi für großes Orch. (z. 1. Male); J. Brahms: Konzert für Violine u. Violoncello mit Orch. (Solisten: Wolfg. Schneiderhan u. Rich. Krotschack); J. Brahms: Zweite Symphonie.

25. Jan. 44: Aula der Universität: J. Haydn: Symphonie Nr. 13, G-dur; L. van Beethoven: Konzert für Violine, Violoncello, Klavier u. Orch. (Solisten: Trio Karl Seemann); H. Pfitzner: Scherzo c-moll für großes Orch. (zum 1. Male); M. Reger: Romantische Suite für Orch.

8. Febr. 44: Opernhaus: C. Orff: Carmina Burana (Solisten: S. Horn-Stoll und Günther Baum); W. Egk: Isabeau, drei Stücke aus „Joan von Zarissa", für großes Orchester (zum 1. Male); R. Strauß: Till Eulenspiegels lustige Streiche für großes Orchester.

22. Febr. 44: Aula der Universität: J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (bearbeitet von Max Reger); L. van Beethoven: Konzert für Klavier u. Orchester G-dur (Solist: Fr. Wührer); J. Sibelius: Vierte Symphonie (zum 1. Male).

7. März 44: Opernhaus: G. Verdi: Requiem für 4 Solost., gem. Chor u. Orch. (Solisten: E. Rokyta, G. Pitzinger, H. Roswaenge, G. Gröschel).

7. April 44: Opernhaus: J. S. Bach: Matthäus-Passion (Solisten: M. Schilling, E. Leisner, K. Erb, H. Hotter).

B) 4 Beethoven-Sonderkonzerte 1943/44

Leitung: GMD Professor Eugen Papst

Ausgeführt vom
Orchester der Hansestadt Köln (Gürzenich-Orchester).

2. Teil:

13. März 44: Aula der Universität: Ouvertüre „Leonore Nr. 3" / Fünfte Symphonie / Sechste Symphonie

24. April 44: Aula der Universität: Ouvertüre „König Stephan" / Siebente Symphonie / Achte Symphonie.

Kammermusikveranstaltungen, Lieder- und Solisten-Abende

im Gau Hessen-Nassau
der NSGemeinschaft „Kraft durch Freude"

Frankfurt a. Main

Dezember: 6.: Dr. Herbert Schäfer, Cello, am Flügel Otto A. Graef; 15.: Gisela Sott, Klavier; 20.: Margot Eberspach, Sopran, am Flügel noch unbekannt; 25.: E. Genzmer:Jäger, Violine, H. Genzmer, Rezitation, am Flügel Otto Braun

Januar: 1.: Drumm-Quartett; 11.: Rose Stein, Harfe; Lenzewski-Quartett

Februar: 3.: W. Dürr, Bariton, am Flügel Wolfgang Brugger; 7.: Erna Stoll, Alt, am Flügel Heinz Schröter; 11.: Klavier-Violin-Abend; Else Stock, Klavier, Ruth Pattberg, Violine; 15.: Irmgard Kutsch, Klavier; 16.: Lieder- und Violin-Abend; Gertrud Heckmann, Sopran, Dora Großmann, Violine, am Flügel Wolfgang Brugger; 23.: Wolfgang Brugger, Klavier; 27.: Elsie Bruck, Violine, am Flügel W. Renner; 28.: Trio Borries; Siegfried Borries, Violine, Otto A. Graef, Klavier, Dr. Herbert Schäfer, Cello

März: 6.: Helmuth Schuhmacher, Violine, am Flügel Heinz Schröter; 10.: G. Kruger, Tenor, Heinz Schröter, Klavier; 13.: Liederabend; Erich Meyer-Stephan, Baß-Bariton, am Flügel Otto Braun; 20.: Berthold Cassedanne, Violine, am Flügel Wolfgang Brugger; 27.: Heinz Schröter, Klavier

April: 18., 19. und 20.: W. Renner, Klavier; 24.: Waltraud Schäffler, Violine, am Flügel Heinz Schröter

Bad Homburg: Stroß-Quartett — August Leopolder, Klavier — Luise Richartz, Alt — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Trio Siegfried Borries — O. A. Graef, Dr. Herbert Schäfer

Darmstadt: E. Gröschel, Baß — Irene Weygandt, Klavier — Emmy Küst, Sopran — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Stroß-Quartett — Vasco Abadjiew, Violine

Gießen: August Leopolder, Klavier — Stroß-Quartett — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Elisabeth Reichelt, Kolloratursopran

Hanau: Stroß-Quartett — Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker — Trio Siegfried Borries — O. A. Graef — Dr. Herbert Schäfer. Fortsetzung nächstes Heft

Stadt Castrop-Rauxel

Konzertplan 1943/44

Das verstärkte Städt. Orchester Recklinghausen

Der Chor des Städt. Konzertvereins

Leitung: Städt. Musikdirektor M. Spindler

3. Okt. 43: „Kammermusik". L. van Beethoven: Streichquartett op. 18/6 B-dur; W. A. Mozart: Adagio u. Rondo a. d. Violinkonzert Nr. 3 G-dur; Fr. Schubert: Forellenquintett. Das Enzenquartett Dortmund, Konzertmeister Enzen; M. Spindler.

21. Nov. 43: „Orchesterkonzert". Rich. Wagner: Musik aus "Tannhäuser/ (2. u. 3. Akt). Solisten (Tannhäuser, Elisabeth, Wolfram, Landgraf) werden noch bekannt gegeben.

9. Jan. 44: „Orchesterkonzert". H. Pfitzner: Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn"; Fr. Liszt: Klavierkonzert A-dur; L. van Beethoven: 6. Sinfonie (Pastoralsinfonie). Solistin: Viktoria Wolfram.

20. Febr. 44: „Orchesterkonzert". J. Brahms: Violinkonzert; A. Bruckner: 2. Sinfonie. Solist: H. Dünschede.

19. März 44: „Orchesterkonzert". P. Graener: „Salzburger Serenaden"; Paganini: „Violinkonzert"; W. A. Mozart: „Violinkonzert"; M. Reger: Variationen über ein Thema von Mozart. Solist: H. Stanske.

Termin wird noch bekannt gegeben: „Orchesterkonzert": Musik aus „Der Freischütz" von C. M. v. Weber.

10. April 44: „Chorkonzert". J. Haydn: „Die Schöpfung". Solisten werden noch bekannt gegeben.

Zu Paul v. Jankó's 25. Todestag

(geb. 2. VI. 1856 in Totis, gest. 17. III. 1919 in Konstantinopel)

Vorteile der von ihm erfundenen Klaviatur:

Oktavmaß 120 mm (statt 165); keine Obertasten; natürliche Handlage; vereinfachter Fingersatz; vermehrte Spannfähigkeit (z. B. 10 stimmige Dreiklänge); Halb- und Ganztonglissando u. a.

Belehrende Schriften

durch den

Jankó-Verein, Wien, 18. Bez.

Canongasse 19

*

Zur Beachtung!

Zu kaufen gesucht:

Paul v. Jankó's Broschüre:

„Eine Neue Klaviatur"